

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

*CARTOGRAFIAS CULTURAIS NA PERIFERIA DE CARUARU:
Hip hop, construindo campos de luta pela cidadania.*

Adjair Alves

RECIFE, MARÇO DE 2005.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**CARTOGRAFIAS CULTURAIS NA PERIFERIA DE CARUARU:
Hip hop, construindo campos de luta pela cidadania.**

Adjair Alves

Orientadora: Profa. Dra. Maria Rosilene Barbosa Alvim.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em antropologia.

RECIFE, MARÇO DE 2005.

Alves, Adjair

**Cartografias culturais na periferia de Caruaru :
Hip hop, construindo campos de luta pela cidadania /
Adjair Alves. – Recife : O Autor, 2005.
124 folhas : il., fotos.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CFCH. Antropologia, 2005.**

Inclui bibliografia.

**1. Antropologia social e cultural. 2. Comunidade
de jovens (Hip hop), Caruaru/PE – Construção de
cidadania – Cultura de rua. 3. Violência –
Representações sociais – Resistência cultural. I.
Título.**

**316.625
305.23**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
BC2005-182**

CARTOGRAFIAS CULTURAIS NA PERIFERIA DE CARUARU:

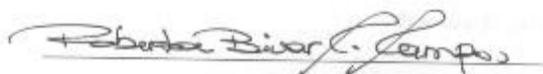
Hip hop, construindo campos de luta pela cidadania.

Dissertação apresentada por ADJAIR ALVES Mestrando do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em antropologia.

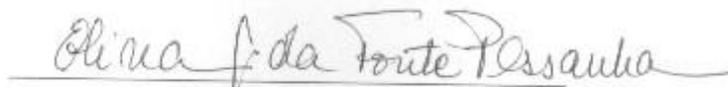
Banca Examinadora:



(Orientadora) - Profa. Dra. Maria Rosilene Barbosa Alvim (PPGA/UFRJ/UFPE)



(Titular interna) - Profa. Dra. Roberta Bivar Carneiro Campos (PPGA/UFPE)



(Titular externa) - Profa. Dra. Elina Gonçalves da Fonte Peçanha (PPGSA/UFRJ)

Rosilene Alvim.

Pela transformação das trilhas em caminhos.

À Margarida Alexandrina.

Pelo desejo que se torna realidade.

À Alda Rosa.

Pelas cores que deste à vida.

À Elienai Alves.

Minha menina-irmã.

*Mudei-me da casa dos eruditos e bati a porta ao sair.
Por muito tempo a minha alma assentou-se faminta à sua mesa.
Não sou como eles, treinados a buscar o conhecimento como especialistas
em rachar fios de cabelo ao meio.
Amo a liberdade.
Amo o ar sobre a terra fresca.
É melhor dormir em meio às vacas que em meio às suas etiquetas e
respeitabilidade.*

Frederico Nietzsche – Assim falou Zaratustra.

Resumo

Os jovens residentes em favelas têm sido objeto de estigmas, rótulos que em muito tem contribuído para eliminar suas oportunidades de inserção social. Privados muitas vezes do exercício de sua cidadania, por um lado, por terem, as condições de construção de sua vida econômico-social reduzidas, e isto porque dificilmente haverá chances para eles no mercado de trabalho. Por outro, por estarem ligados a estes espaços sociais marcados por estigmas, o que os tornam o tempo todo vítimas de situações de violência; um “universo monstruoso”, “uma prisão”. Em nossa investigação buscamos compreender como os jovens do Morro Bom Jesus e bairro Centenário, em Caruaru, lidam com estes estigmas construindo resistências, e mais, como eles são capazes de criarem alternativa à criminalidade, a partir das atividades culturais e artísticas do movimento hip hop, que se apresenta, a eles, como espaço de profissionalização. Campo de construção de cidadania.

Buscamos investigar como as formas preconceituosas com que são tratados, são apropriadas com criatividade, ressignificadas positivamente. Para aqueles jovens, os estigmas estão relacionados às formas como eles lidam com o cotidiano da favela, como eles entendem as razões que levam seus pares ao mundo da criminalidade. Apossando-se dos estigmas com que são tratados, ressignificando-os, constroem um processo de alianças com objetivo claro de identificarem alternativas à vida na favela, desviando assim seus pares da “vida bandida”. Assim, concluo por afirmar que os discursos destes jovens no contexto social da favela estruturam representações de sua vida social, contribuindo para o desenvolvimento de cartografias culturais positivas na favela e possibilitando a construção de formas eficazes de exercício da cidadania naquele espaço social urbano.

Abstract

The youth that lives in the favelas have been the object of stigma, labels which give somuch contribution to eliminate their opportunities of social inclusion. Being prived of exercising their citizenship on one hand for having their condition of constructing their socioeconomic lives reduced inasmuch as there will hardly be a chance for them in the labour market. On the other hand, they are connected to these stigmatized social spaces, what makes them victms of violent situations a monstrous universe, a prision house. In our reseach we intend to understand how the youth of Morro Bom Jesus, in Centenário district, Caruaru, resists to these stigmas and olso how they are able to create an alternative to criminality starting from hip hop cultural and artistic activities which constitute a professionalization field for them. A citizenship construction field.

We intend to investigate how the preconceitous forms that they are trated, are appropriated with creativity, remeant positively. For that youth, the stigmas are related to the ways how they struggle with the periphery's quotidian how they understand the reasons that carry their partners to ther criminality's world. Taking possession the stigmas which they are trated, remeanig them, they form connections' process with the apparent objective to identify alternatives to life in periphery, removing then their partners from "outlanful life". In this manner I conclude affirming that those youth's discourses into the social context of favel estructure representations of their social life, contributing with the development of positive cultural cartographies into favelas and making possible the construction of efficacions forms of citizenship's exercise in that urban social space.

Sumário

Introdução.	p. 08
Capítulo Um – Algumas reflexões sobre a juventude nas Ciências Sociais.	p. 27
1. A “juventude” compreendida a partir do critério biológico.	p. 27
2. Juventude e participação política.	p. 30
3. A juventude pensada a partir de suas manifestações culturais.	p. 33
4. A juventude como uma construção histórico-social.	p. 36
5. Os jovens hoppers do Morro Bom Jesus.	p. 38
Capítulo Dois – Hip hop: do gueto à favela.	p. 47
1. Hip hop: um movimento social juvenil.	p. 47
2. O hip hop em suas origens: a transformação do gueto.	p. 52
3. O hip hop em Caruaru: reconstituindo sua história.	p. 58
4. O hip hop – o protagonismo juvenil nas favelas.	p. 69
Capítulo Três – Hip hop: juventude, cultura e cidadania.	p. 74
1. A cultura: uma construção Antropológica do discurso.	p. 74
2. Hip hop: resistência cultural na favela.	p. 80
3. Hip hop: cartografias culturais juvenis e cidadania.	p. 90
Conclusão: o sonho não acabou.	p. 105
Referências bibliográficas:	p. 118

Introdução

Reconstituir a trajetória do movimento hip hop em Caruaru/PE,¹ de modo a explicitar o sentido da ação cultural que se tem produzido naquele contexto social, não é, por assim dizer, uma tarefa fácil de ser realizada. E isso se dá, tanto em virtude da movimentação, “*flânerie*”, (ADAD, 2002: 68) dos seus atores, como da flexibilidade do estilo de vida por eles adotado, decorrente dessa movimentação, que tem sido marcada por uma presença constante na rua.² O que pretendo, portanto, com o presente trabalho, é identificar o sentido que possui o hip hop enquanto movimento juvenil, pontuando as ações de seus integrantes, os hoppers,³ enquanto processo de transformação e construção da realidade sociocultural.

Para isso, procurei situar-me num ponto em que a inter-relação entre o olhar e o ouvir se estabelecem, buscando referenciar-me na atividade antropológica, em que “*o antropólogo geralmente é treinado para comunicar o máximo com o objeto das suas próprias pesquisas, apurar o ouvido, usar o próprio caderno de apontamentos, a câmera cinematográfica ou de vídeo, porque o que conta é a voz de outras subjetividades.*” (CANEVACCI, 1997: 44)

¹ Nossa pesquisa concentrou-se no Morro Bom Jesus e bairro Centenário em Caruaru/PE.

² Para aqueles jovens, o movimento hip hop não teria sentido fora do espaço da rua.

³ Termo usado para designar os jovens integrantes do movimento hip hop. O hip-hop é uma cultura juvenil, de origem norte-americana que remonta aos anos 60, mais especificamente, em 1968, quando o negro Afrika Banbaataa, inspirado na forma cíclica pela qual a cultura do gueto norte-americano era transmitida bem como no estilo da dança mais popular da época, criou com o objetivo de apaziguar os ânimos, resultantes dos conflitos sociais no gueto, a princípio, uma forma de divertimento, logo transformado em alternativa à vida social do jovem do gueto. Esse período se destaca historicamente pelo surgimento de grandes lideranças na luta pela cidadania, como: Martin Luther King, Malcom X, e os Panteras Negras. Disponível em: <<http://newhiphop.8m.com/about.html>> acesso em: 05/12/2001.

Aproximar-me dos hoppers foi consequência do trabalho de sala de aula numa escola pública, localizada no centro da cidade de Caruaru,⁴ que, pela condição privilegiada de sua localização, recebe alunos oriundos de todos os bairros populares, sobretudo os da proximidade do centro da cidade. O Morro Bom Jesus e o bairro Centenário, embora confundidos como centro da cidade em virtude de sua localização, são, no entanto, economicamente periféricos.

Sempre tive o cuidado, como professor de escola pública, de estabelecer uma relação de proximidade entre o trabalho pedagógico e a rua, isto é, aquilo que ocorre fora do espaço escolar. No caso específico, como a maioria dos meus alunos é de bairros populares, essa proximidade significa buscar, no cotidiano deles, a matéria-prima da ação educativa.⁵ Evidentemente, os bairros populares possuem poucas atrações para os jovens que ali residem. É comum encontrar praças arborizadas com espaçosas áreas de lazer, quadras, entre outras atrações, em bairros “nobres” da cidade, e isso, sem levar em conta as condições econômicas favoráveis a esses estratos sociais que possibilitam a eles a manutenção de programas alternativos de cultura e lazer. Mas, o que sobra às favelas, aos bairros populares, às periferias urbanas? É aí que a escola pode se apresentar como alternativa, tanto pelo desenvolvimento de atividades culturais, como pela otimização de sua infra-estrutura física: quadra, salas, bibliotecas, sala de vídeo, etc., como espaços de lazer e educação.

O movimento hip-hop tem sido reconhecido como cultura de rua por ter suas origens e desenvolvimento pontuado pelos embates e conflitos de rua. Com uma leitura crítica da realidade dos jovens do gueto e favelas (WACQUANT, 2001: 111 – 130), os hoppers têm se constituído protagonistas do cotidiano nesse cenário social. A escola, como agência institucional de educação pública, não pode ficar alheia a essa realidade. E foi com essa consciência que procurei, como educador, trazer para o espaço da sala de aula os embates culturais da rua.⁶ Num primeiro momento, era

⁴ Colégio Estadual de Caruaru. Caruaru/PE.

⁵ Nessa trajetória de integração entre a escola e a rua, procuro desenvolver um trabalho não apenas de compreensão do que se passa na rua, mas de trazer para o interior da escola essas culturas. O hip hop tem sido um exemplo dessas culturas.

⁶ É fato que a maioria dos professores das escolas públicas ainda não compreenderam qual a verdadeira tarefa da escola. Para muitos deles, o livro ainda continua sendo a referência por excelência, quando não, exclusiva, do trabalho de sala de aula. O mais triste é que, muitas vezes, essa visão é reforçada

preciso sentir o terreno, isto porque, tenho observado que embora os hoppers falem de uma realidade muito próxima daquela vivida por meus alunos, muitos destes, não deixam de nutrir certos preconceitos em relação aos jovens da favela. Por isso iniciei por trazer para a aula uma edição especial da Revista “Caros Amigos”⁷, cujo título era: “Os manos do Brasil”. Toda esta edição explora o cenário do hip hop nacional buscando revelar o contexto sobre o qual os hoppers desenvolvem suas ações, bem como seus esforços para transformar a vida na periferia, o que, de certo modo, ajuda a compreender seus discursos. Confesso que eu mesmo, após ler aquela revista, passei a rever muito dos meus conceitos sobre a favela. Como complemento, decidi trabalhar a composição, “Periferia é Periferia”, dos Racionais MC’s.

*Este lugar é um pesadelo periférico / Fica no pico numérico de população / De dia a pivetada a caminho da escola / À noite vão dormir enquanto os manos "decola" / Na farinha... hã! Na pedra... hã! / Usando droga de monte, que merda! hã! / Eu sinto pena da família desses caras! / Eu sinto pena, ele quer, mas ele não pára! / Um exemplo muito ruim pros moleque. / Pra começar é rapidinho e não tem breque. / Herdeiro de mais alguma Dona Maria / **Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria!** / Fodeu, o chefe da casa, trabalha e nunca está / Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar / O trabalho ocupa todo o seu tempo / Hora extra é necessário pro alimento / Uns reais a mais no salário, esmola do patrão / Cusão milionário! / Ser escravo do dinheiro é isso, fulano! / 360 dias por ano sem plano. / Se a escravidão acabar pra você / Vai viver de quem? Vai viver de quê? / O sistema manipula sem ninguém saber. / A lavagem cerebral te vez esquecer. / que andar com as próprias pernas não é difícil. / Mais fácil se entregar, se omitir. / Nas ruas áridas da selva. / Eu já vi lágrimas demais, / o bastante pra um filme de guerra! / **Aqui a visão já não é tão bela / Se existe outro lugar. / Periferia é periferia.** / Um mano me disse que quando chegou aqui / Tudo era mato e só se lembra de tiro, aí / Outro maluco disse que ainda é embaçado / Quem não morreu, tá preso sossegado. / Quem se casou, quer criar o seu pivete ou não. / Cachimbar e ficar doido igual moleque, então. / A covardia dobra a esquina e mora ali. / Lei do Cão, Lei da Selva, hã... / Hora de subir! / **“Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu?” / Roubaram o dinheiro daquele tio!”** / Que se esforça sol a sol, sem descansar! / Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar. / É uma pena. Um mês inteiro de trabalho. / Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho! / O ódio toma conta de um trabalhador, / Escravo urbano. / Um simples nordestino. / Comprou uma arma pra se auto-defender. / Quer encontrar / o vagabundo, desta vez não vai ter... "boi" / Não vai ter "boi" / **"Qual que foi?" Não vai ter "boi" / "Qual que foi?"** / A revolta deixa o homem de paz imprevisível. / Com sangue no olho, impiedoso e muito mais. / Com sede de*

pelas políticas de capacitações pedagógicas, em que o tema específico é o livro didático. Desse modo, a escola acaba morta e abandonada pelos garotos e garotas por não encontrarem vida no trabalho desenvolvido no interior dela. Aprendi, no campo, que é preciso revitalizar o trabalho da escola a fim de que ele adquira sua importância na vida dessa juventude, e, o melhor caminho, é integrando-a a esses movimentos culturais de rua.

⁷ Caros Amigos – São Paulo: Editora Casa Amarela. nº 4 – Edição Especial. s/d.

*vingança e prevenido. / Com ferro na cinta, acorda na... / madrugada de quinta. / Um pilantra andando no quintal. / Tentando, roubando as roupas do varal. / Olha só como é o destino, inevitável! / O fim de vagabundo, é lamentável! / Aquele puto que roubou ele outro dia / Amanheceu cheio de tiro, ele pedia ! / Dezenove anos jogados fora! / É foda! / Essa noite chove muito. / Por que Deus chora. / **Muita pobreza, estoura violência!** / **Nossa raça está morrendo.** / **Não me diga que está tudo bem!** / Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar. / Já foi bastante pra me preocupar. / Com dois filhos, periferia é tudo igual. / Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal. / Ultimamente, andam os doidos pela rua. / Loucos na fissura, te estranham na loucura. / Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano! / Roubar é mais fácil que trampar, mano! / É complicado. / O vício tem dois lados. / Depende disso ou daquilo, ou não tá tudo errado. / Eu não vou ficar do lado de ninguém, por que? / Quem vendia droga pra quem? Hã! / Vem pra cá de avião ou pelo porto ou cais. / Não conheço pobre dono de aeroporto e mais. / Fico triste por saber e ver / Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você. / **Periferia é periferia. / Periferia é periferia. / "Milhares de casas amontoadas" / Periferia é periferia. / "Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar" / Periferia é periferia. / "Em qualquer lugar. Gente pobre" / Periferia é periferia. / "Vários botecos abertos. Várias escolas vazias." / Periferia é periferia. / "E a maioria por aqui se parece comigo" / Periferia é periferia. / "Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?" / Periferia é periferia. / "Em qualquer lugar. É gente pobre." / Periferia é periferia. / "Aqui, meu irmão, é cada um por si" / Periferia é periferia. / "Molecada sem futuro eu já consigo ver" / Periferia é periferia. / "Aliados, drogados, então..." / Periferia é periferia. / em qualquer lugar, gente pobre. Periferia é periferia. "Deixe o crack de lado, escute o meu recado."⁸***

Esta aula teve uma grande repercussão na escola. Alguns professores chegaram mesmo a fazer comentários tipo: “acho legal o que você faz, mas não me arriscaria a fazer o mesmo”, ou, “você acha certo trazer essa cultura marginal para a sala de aula?” Dias depois, um jovem, aluno, entra em sala de aula vestindo uma camisa onde estava estampado a foto de GOG, um rapper do Distrito Federal, com a seguinte expressão: “CPI da Favela”. Pedi para que me falasse do que se tratava, e logo começou a fazer todo um relato da vida cotidiana na favela, de como os jovens daquele universo social eram tratados. Ele mesmo era um hopper, membro da banda “Alerta pro Sistema”, do Alto da Balança em Caruaru.⁹ O curioso é que aquele jovem, que até então não havia demonstrado muito interesse pelas aulas, passou a tomar parte nas discussões que se sucederam. Vestir aquela camisa, já se constituía uma forma de chamar a atenção para a favela. Um dia, ele me convidou para subir o Morro e conhecer o trabalho da Família MBJ.

⁸ Edy Rock – Racionais MC’s – Documento em Áudio, Cosa Nostra Fonográfica.

⁹ Este jovem, já participava das reuniões da “Família MBJ”, uma “Posse – espécie de associação” existente no Morro Bom Jesus em Caruaru. Hoje ele integra também a banda “Consciência Nordestina”, no Morro Bom Jesus.

Sábado, 19 horas e 45 minutos, estou subindo o Morro Bom Jesus pela primeira vez, conduzido por Black-out, cujo interesse era mostrar para toda a cidade que os jovens hoppers do Morro Bom Jesus não eram ladrões, ou qualquer outro tipo de criminoso. Mais: não eram responsáveis pela onda de crimes que rondava os noticiários locais da televisão e do rádio. Cruzamos becos e escadas fétidas, esgotos correndo a céu aberto, muitas crianças à escadaria, mães sentadas às portas dos barracos e casebres de alvenaria. Subimos alguns degraus e encontramos uma “pá”¹⁰ de garotos animados. Eles esperavam ansiosos por descarregar suas revoltas contra a escola, a sociedade, a polícia, enfim, o que eles chamavam sistema e consideram o maior inimigo da favela. Não era possível conversar ali mesmo, sentados aos degraus daquela escadaria do Morro, pelo menos no meu primeiro encontro, ainda achando tudo muito estranho e assustador. Indaguei, por isso, sobre a possibilidade de irmos a um lugar mais tranqüilo, fechado. Contaminado ainda por uma visão negativa da favela, eu imaginava que tudo pudesse acontecer ali, além do mais, eu estava interessado em que a conversa não fosse atrapalhada por alguma sonoridade da rua,¹¹ já que eu estava querendo gravar o diálogo. Foi proposto então por um jovem negro, ali presente, que entrássemos em sua casa. Depois, fiquei sabendo que tratava-se de um Dj. No hip hop, o Dj, é aquele que trabalha com os discos, ele é o responsável pelo fundo musical que embala o rap. Nino era o seu nome. Esse jovem mostrou-se com grande poder de liderança. Num quarto apertado, um beliche e um pequeno guarda-roupa, e, num cantinho, entre a parede e o pequeno guarda-roupa, uma caixa retangular de madeira ao chão, cheia de vinis, embaixo de uma mesa estreita, sobre a qual repousavam dois passa-discos interligados por um mix, conectados a uma caixa amplificadora. Mesmo assim, “invadimos” aquele ambiente, que já não cabia mais nada. Por isso, os demais jovens ficaram à porta que divisava com a cozinha daquela pequena casa de quatro pequenos cômodos, agora, cheia de garotos. Sugeri que, à proporção que cada um fosse tomando a palavra, se identificasse para eu poder registrar suas falas, sem atropelo. Isso porque, muitas vezes, a fala era coletiva e, assim, eu não teria dificuldade quanto ao registro. Se não fizéssemos isso, arriscaríamos perder o fio condutor do discurso que faziam, frustrando a espontaneidade da fala. A proposta foi logo aceita e, cada um, por sua vez, interrompido apenas por uma confirmação, geralmente feita por um outro, ia se apresentando e construindo seus relatos: DJ Nino, JC, Preto RF, Voz Sem Medo, Cuca, Irmão J, Abelha, HK, Black-out, Beck-5, “Suspeito”,¹² e tantos outros.¹³

No hip-hop os jovens são identificados por um cognome, uma espécie de vulgo, como eles dizem. O nome pode ser escolhido pelo próprio jovem, ou pode ser atribuído por seus pares. Estes nomes trazem consigo uma história, uma característica comportamental, ou está relacionado a um fato do cotidiano. Alguns preferem ser identificado pelo nome de batismo, mesmo assim, acabam recebendo um apelido, que

¹⁰ Termo usado pelos hoppers para designar uma grande quantidade.

¹¹ Mais tarde comecei a entender que, se desejasse compreender o verdadeiro sentido do hip-hop, teria que me acostumar com a rua e sua dinâmica.

¹² Esse teve apenas o nome mencionado por várias vezes, mas não estava presente. Ainda assim, indaguei pela razão do nome, ao que me responderam tratar-se de uma realidade. Na verdade, todos deveriam ser identificados por esse vulgo, visto que todos são tratados como suspeitos pela sociedade.

¹³ Diário de campo, 19/08/2000.

em certos aspectos, torna-se mais comum que o próprio nome. Fui então identificando-os: Brown, Suspeito, JC (Jesus Cristo), F-X (Félix, nome de um filho que morrera por negligência médica) R-F (rima forte), Black-out, Back-5, HK (iniciais de uma metralhadora israelita), Bebê (indica a idade deste jovem), D-12 (homenagem ao parceiro que morrera em seus braços) e eu acabei virando “*Preto Mil*” que indicava uma esperança para eles.¹⁴ Essa nomeação se dá a partir de uma lógica, ou sistema de classificação, em que são priorizadas as relações que eles mantêm entre si, a forma como se reconhecem, seus embates diários com a problemática social (ELIAS, 2000: 134-164). É a constituição de uma identidade esmagada que deseja discursar ao mundo uma história de luta pela vida.

Os nomes trazem consigo a singularidade da própria existência na periferia, suas lutas e sofrimentos. É assim com “Suspeito”, uma denúncia à discriminação preconceituosa contra o jovem de rua, interpretado como um “ladrão” de bolsa da “madame”. É assim com “F-X”, um jeito de não esquecer a negligência médica que levara seu filho à morte, ou com “D-12” cujo nome remete à lembrança do amigo que o cotidiano violento do crime ceifou, e também “R-F” que significa, o preto que rima forte contra a discriminação de que é vítima o negro no Brasil. E é assim também com “H-K”,¹⁵ a rima que dizima raciocínio nefasto contra a favela, como uma metralhadora automática pronta a estraçalhar seu alvo. “JC”, por acaso, não está à procura de esconder seus percalços, mas de revelar o destino de uma história. “*Me chamo JC, (Jesus Cristo) porque nasci na periferia, ando no meio dos pobres, luto por eles e quero morrer no Morro entre ladrões.*”

Naquela ocasião, os hoppers me deram a missão de negociar com a direção do Colégio Estadual de Caruaru, um espaço para realização de um show beneficente, denominado por eles como: “Hip hop contra a Fome”. Prometi que faria isto, e cumpri minha promessa. Foi decorrente de ações como esta que eles acabaram chamando-me de “Preto mil”.

¹⁴ ALVIM, discutindo sobre esta forma de nomeação própria de quem está na rua, afirma que “os novos nomes operam uma demarcação entre o mundo da rua e o mundo da casa.” Rosilene ALVIM. “Meninos de rua e criminalidade: usos e abusos de uma categoria”. In Neide ESTERCI, Peter FRY e Mirian GOLDENBERG. Op. Cit. p. 196.

¹⁵ Nome de uma Metralhadora de fabricação israelense. Aqui, tem um sentido metafórico, representando o poder da rima daquele jovem, que estraçalha raciocínio que nem papel.

Novamente, num sábado, Colégio estadual de Caruaru, 18 horas. Eu, sentado a uma calçada, encostado à parede, esperava-os, quando um jovem, nos seus dezessete anos de idade, de olhar sereno e firme, caminhou em minha direção, vestido com uma camisa branca de manga comprida e por cima uma camiseta de malha grafitada com os dizeres “hip-hop contra a fome”, uma touca na cabeça, calça folgada, caída sobre as ancas, e calçando um par de tênis, imitando uma marca famosa. Com passos firmes, chegou até a minha pessoa, sentou-se ao meu lado e se apresentou; “eu sou Suspeito, desculpe-me não poder está presente quando você esteve no Morro, mas eu estava querendo lhe conhecer.” E começou a falar sobre sua vida. Contou-me que sofre de uma gastrite de tanto passar fome. Não havia contra ele qualquer registro policial, mas já havia sofrido muita violência da polícia, “Um dia – continuou ele – quase quebrei o pé fugindo da polícia. Entrei por um esgoto e resvalei o pé num buraco. Minha sorte foi uma senhora que abriu a porta de sua casa e mandou que eu entrasse para me esconder da polícia.” Muitas pancadas nas partes íntimas. Falava da polícia com ódio nos olhos. Enquanto conversávamos, um garoto negro, da periferia, nos seus dez anos de idade, se aproximou pedindo uma camisa. Eu havia recebido uma camiseta com o lema do show “hip-hop contra a fome”, e aquele jovem, antes de qualquer ação de minha parte, levantando-se, abraçou o garoto, tirou a camiseta que vestia sobre as mangas compridas, vestiu aquele garoto que estava só de bermuda, descalço e me disse: “esse é o futuro do hip-hop”. (Diário de campo)

O que mantém o jovem em paz na periferia são as produções culturais que dão vida ao seu cotidiano. Em cada beco e escada, nas vielas e ruas, podem ser vistos jovens cantando o rap, dançando o “street dance” ou ensaiando o grafite. As palavras do DJ Nino não deixam esconder esta faceta da vida dos hoppers. Diz ele: “*Se quiser aprender alguma coisa sobre mim, é na rua que você tem que estar.*”¹⁶ Foi assim que o campo de pesquisa foi se tornando claro, bem como a relação epistemológica com o objeto de pesquisa foi sendo construída. Na própria trajetória da investigação, foi ficando claro, que o lugar onde eu descobria o sentido da cultura hip-hop, não poderia ser outro senão a rua. Foram os próprios hoppers que me apontaram o caminho a ser percorrido, para aprender algo sobre eles. Assim o campo ia sendo construído a cada momento da investigação. É esse o lugar que os jovens da periferia elegeram e o transformaram em espaço de criatividade. Também, aí, foi possível encontrá-los enquanto atores de sua própria história.

Nesse contexto fascinante, evidentemente, era muito fácil ser contaminado por um sentimento de paixão pelo campo, e confesso, que não saí ileso da pesquisa, apesar do cuidado para não ceder diante do fascínio que os hoppers exerceram sobre

¹⁶ DJ Nino – Família MBJ.

mim. Esse cuidado tinha a ver com o fato de não correr o risco de comprometer o resultado da pesquisa. Por outro lado, não deixei-me conduzir pelo que ALVIM (Op. Cit.) chama de “*ilusão da objetividade*”, isto é, “*ao olhar o objeto de sua investigação como um conjunto de indivíduos, personagens a serem constituídos a partir de características coletivas, o pesquisador constrói o ponto de vista do outro a partir de suas próprias indignações morais. Esse é, portanto, o risco de se lidar com temas relacionados às chamadas questões sociais*”. Interpretar os fenômenos observados no campo implica um esforço que é ao mesmo tempo um risco, um desafio. É um diálogo, “*entre a teoria acumulada da disciplina antropológica e a observação etnográfica*” (PEIRANO, 1985: 44). Isso resulta muitas vezes na conversão do pesquisador, como afirma SRINIVAS, (Apud, PEIRANO, Id. p. 55) ‘*os antropólogos são thrice-born*’, Isto é, eles “*deixam sua cultura nativa para estudar uma outra e, na volta, tendo se familiarizado com o exótico, tornam exótica sua cultura familiar, na qual sua identidade renasce.*”

O desafio aqui estava no fato de que, embora não tenha me tornado um hopper, senti-me fascinado pela cultura hip-hop, sobretudo, pela musicalidade, pelo rap. E, num certo sentido, eles próprios sentiam isto ao afirmar: “*quando você chegou aqui, sentíamos algumas dificuldades para lhe dizer as coisas, pois não sabíamos se você entenderia ou não. Mas agora, você já é como um de nós, embora diferente de nós. Você já entende o que a gente diz*”. Assim, o que parecia exótico num dado momento, tornou-se familiar noutro. Por sua vez, muito do que parecia familiar em meu mundo cultural, resultou em exótico. Como afirma ZALUAR, (1986: 111) “*na pesquisa etnográfica, faz-se necessário considerar não apenas a posição do pesquisador, mas também a do pesquisando. E mais, como este vê o pesquisador/observador. Como o pesquisador é de fato recebido pelo grupo?*” Assim eu tive que repensar muitos dos meus conceitos sobre a rua, sobre a favela, sobre os pobres ou empobrecidos pela ganância capitalista; enfim, sobre a própria forma como a educação e a cultura são concebidas quando se trata das classes populares. Ao mesmo tempo procurava, nesse emaranhado sócio-cultural, evitar comprometer o resultado da pesquisa antropológica.

Era fundamental para mim, nesta incursão exploratória, como estratégia para não perder nenhum dado que pudesse ser útil na retomada ao trabalho, no gabinete,¹⁷ a utilização do diário de campo, como forma de anotação tanto das observações, como dos discursos que cada um proferia em situações mais diversas possíveis. Eu tinha opção pelo uso do recurso da gravação em fita k-7, e os hoppers permitiram-me tal uso. Mas à medida que tal recurso ia sendo utilizado, percebi que alguns demonstravam uma desconfiança e se negavam a falar ao gravador. Indaguei-os sobre a razão, ao que me responderam tratar-se do “cagueta”.¹⁸ O gravador é assim reconhecido como uma arma perigosa. E eles falavam dos riscos que corriam, no caso de, ao descer do Morro, eu encontrar uma patrulha policial. “*Ao lhe verem com um gravador, eles, com certeza, irão exigir que você entregue a fita para que ouçam o que estiver gravado*”. Como em quase todas as falas dos hoppers a polícia aparece como seus antagonistas e isso está sempre relacionado a uma denúncia de violência, tal fato poderia resultar em perseguição policial contra qualquer um deles.¹⁹

A partir daí passei a adotar uma estratégia, pois compreendia o risco iminente e, evidentemente, eu não estava ali para contribuir com um fato desta natureza. Decidi então que, caso houvesse necessidade de alguma informação mais detalhada sobre as observações que fazia daquela realidade e que precisasse gravá-la, faria isto em um lugar que oferecesse segurança tanto para eles, como para mim. Um lugar onde eu pudesse usar o gravador e sair com a fita gravada sem ter que ficar

¹⁷ Ver as considerações de Roberto Cardoso de Oliveira sobre o trabalho de gabinete. Citando Geertz, aquele autor vai dizer que no trabalho de gabinete, o ato de escrever singulariza o pesquisador. Diz ainda, “*na maneira pela qual ele encaminha suas reflexões, é o escrever ‘estando aqui’, portanto fora da situação do campo, que cumpre sua mais alta função cognitiva.*” Roberto Cardoso de OLIVEIRA. O trabalho do antropólogo. 2. ed. Brasília: Paralelo 15,; São Paulo: UNESP, 2000. p. 25.

¹⁸ Esta é uma persona não grata na periferia. A história da caguetagem é uma temática muito presente no rap. O cagueta é um traidor que não merece o respeito da malandragem. Seu fim é previsível, como se diz na periferia: ele vai cair.

¹⁹ Uma ocasião, ao dar pela ausência de um rapper, indaguei pelos motivos, e um de seus parceiros de banda informou-me que havia sumido pois havia sido marcado por um policial para morrer. O motivo teria sido uma queixa que aquele rapper teria feito do policial, na delegacia, por abuso do poder. Outro rapper me contou que, numa ocasião, estava se encaminhando para um encontro de ensaio de sua banda com uma fita k-7 em que estava gravada um rap. A fita estava no gravador de bolso. Ao ser abordado por uma patrulha policial, um dos policiais tomou o gravador e o ligou. Ao observar que o rap continha palavras críticas que ele considerava ofensivas à ação da Polícia Militar, o soldado o ameaçou, e ele foi obrigado a negar que era sua e que “um moleque” o havia entregado porque sabia que ele cantava rap, para ele apreciar. Ele nem sabia o conteúdo da fita. O policial então quebrou a fita e o ameaçou caso o encontrasse outra vez com algo do gênero.

preocupado. Usava nesses casos as praças do centro da cidade,²⁰ ou dava uma volta no meu carro com um deles, pelo centro. Outras vezes, a gravação era feita no próprio ambiente da favela, isto quando o conteúdo da conversa tinha a ver com o momento e, não era, por assim dizer, comprometedor.

O recurso da gravação era muitas vezes necessário, porque, em algumas situações, a dinamicidade da conversa não poderia esperar que eu anotasse tudo ali mesmo, e neste caso, eu corria o risco de perder informações. O campo apresentava uma dinamicidade tão grande, que muitas vezes me surpreendia. O próprio Dj Nino, como a perceber meus gestos de surpresa alertava: *“é Preto Mil; as coisas aqui são muito embaçadas. Você não pode esperar compreender tudo o que ocorre neste pedaço da cidade, pois as coisas aqui são muito intensas. Uma coisa acontece agora, outra já está acontecendo ali, e você ainda nem entendeu porque aquilo lá aconteceu e já ocorre outra, e assim sua mente vai sendo bombardeada de modo que você... [pausa] é doidera véi”*. Nino se esforça para me explicar algo que só o corpo pode sentir. Não é algo para a mente acostumada a racionalizar o mundo ao seu redor. Na favela o que o corpo sente acaba por ter mais força que a própria Razão. Pensei na afirmação nietzscheana, de que, *“o corpo tem razão que a razão desconhece”* (NIETZSCHE, 1998).

Nem tudo pode ser compreendido no campo. Não se pode assumir postura de erudito que quer desvendar todos os raciocínios. E aqui vali-me de GEERTZ (1989:30), quando se referindo à atitude do pesquisador diante do campo, diz:

[...] o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é discurso social bruto ao qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender. Isso não é tão fatal como soa, pois, na verdade, nem todos os cretenses são mentirosos, e não é necessário conhecer tudo para entender uma coisa. Todavia isso torna a visão da análise antropológica como manipulação conceptual dos fatos descobertos, uma reconstrução lógica de uma simples realidade, parecer um tanto incompleta.

E ainda, como a rebater os argumentos de que uma tal análise da realidade não possa ser considerada confiável por não se apegar a uma suposta objetividade, afirma:

²⁰ A praça Nova Euterpe, em virtude de sua proximidade do Morro, foi a mais usada.

*Apresentar cristais simétricos de significado, purificados da complexidade material nos quais foram localizados, e depois atribuir sua existência a princípios de ordem autógenos, atributos universais da mente humana ou vastos, a priori, Weltanschauungen, é pretender uma ciência que não existe e imaginar uma realidade que não pode ser encontrada. A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas e não a descobertas do Continente dos Significado e o mapeamento da sua paisagem incorpórea.*²¹

Por isso, para não perder os dados que a realidade me apresentava, apressava-me à coleta do material, tomando nota em caderno de anotações de campo, e, ao chegar em casa, passava imediatamente para o computador. Muitas dessas notas foram feitas no próprio campo. Ali, eu poderia contar com o auxílio dos hoppers, que não deixavam escapar os detalhes. Outras vezes, apelava para o trabalho da memória e, aí, as lacunas eram retomadas no encontro sucessivo. E aí, o diário de campo, foi, por assim dizer, uma peça fundamental pois, possibilitou-me retomar muitas conversas, bem como orientar-me na estruturação do quadro teórico que fundamentaram a análise do material recolhido no campo. Mas também serviu para redefinir a própria coleta dos dados, porque possibilitava rever formas de inquirir os membros da comunidade e definir a própria observação e seus elementos significativos.

Os hoppers, muitas vezes, quando desejavam falar de alguma coisa, ou em meio a uma conversa, “interrompiam” aquele momento com um discurso em forma de rap improvisado, usando um processo que eles chamam de “free style”,²² então era preciso estar com o gravador sempre pronto. Pois tratava-se de um improviso através do qual a idéia surgia num momento muito singular e que eles mesmos não eram capazes de repeti-la tal e qual. A idéia poderia até ser retomada, mas quando rimada é algo inexplicável. Era comum assisti-los ouvindo um rap, e alguns deles, numa espécie de encenação, teatralizar a história retratada pelo rap que tocava no aparelho de som. Confesso que muitas letras de rap só eram possíveis ser entendidas mediante tais intervenções mímicas. É como se estivesse assistindo a própria cena retratada, sendo reconstruída pela ação dos hoppers.

²¹ id. p. 30, 1.

²² Trata-se de uma improvisação. Às vezes estávamos conversando sobre um assunto do cotidiano, quando um deles começava a improvisar um rap enquanto o outro fazia o som dos picapes à boca.

Uma das maiores dificuldades encontradas no campo estava relacionada a problemas de linguagem. Embora todos nós pertencêssemos a uma mesma realidade lingüística, isto é, todos falássemos a língua portuguesa, me deparei com um universo permeado de (gíria) ou “*dialeto*”²³ desconhecido por mim em quase sua totalidade.²⁴ As próprias composições deles encontram-se impregnadas dessa realidade. Por isso, tive, muitas vezes, que recorrer aos seus autores para obter uma explicação que possibilitasse compreender o que queriam dizer. Durante uma conversa, parava-os sempre que necessário, para pedir esclarecimento sobre um ou outro termo usado por eles. Outro recurso de que fiz uso foi procurar acompanhá-los em todos os shows, além de passar grande parte do dia com eles percorrendo ruas e becos da favela, subindo e descendo escadarias do Morro. Nessas ocasiões, conversava, muitas vezes, sobre algo não diretamente ligado à minha pesquisa, para me ambientar com linguagem da favela e com os significados que eles atribuem às suas ações naquele contexto.

ZALUAR (Op. Cit. p. 116) nos fala do uso, pelo nativo, de dialeto desconhecido do pesquisador, muitas vezes como forma de “*excluir o pesquisador da conversa*”. No meu caso, não me senti, um só momento, excluído em qualquer roda de conversa, até porque eles próprios faziam questão de me incluir na roda. Mesmo quando eles tinham reunião de planejamento de atividades ou discussão sobre questões de relacionamento, como, por exemplo, atitudes reprováveis de algum membro da Família MBJ - esses eram assuntos particulares, que envolvia muitas vezes, tomada de decisão da parte deles e, nesse caso, não cabia a mim, interferir – mas, mesmo assim, eles insistiam em minha participação. *Era 08 de outubro de 2003,*²⁵ *recebi um telefonema informando que haveria uma reunião da Família MBJ. Ao chegar lá, eles me informaram que se tratava de alguns membros da Família MBJ que estavam*

²³ Mano BRONW – Racionais MC’s. “Negro Drama”. Documento em áudio. Cosa Nostra Produções.

²⁴ 15 de novembro de 2003 – são 15:00 horas, havíamos combinado nos encontrar no Morro. estaciono o carro na rua da Sé, no pé do Morro e subo por uma escadaria lateral até, mais ou menos, metade da subida, onde mora o DJ Nino, com quem iria me encontrar. Como sua mãe havia me dito que ele teria subido, eu continuei a subida para encontrá-lo em cima. Após alguns degraus, ouvi alguém gritar: “Preto Mil”. Parei para verificar quem era e vislumbrei em baixo o Dj por quem eu procurava. Atendi ao sinal para descer. Ao chegar em baixo, ele me disse: “não suba pois a coisa travou”. Perguntei do que ele falava. Ele retomou, rindo, possivelmente, da minha ignorância e me falou que o Morro estava cheio de policiais. E que não dava pra subir, pois era embaçado. (diário de campo).

²⁵ Nota do diário de campo.

envolvidos com drogas. Eram três hoppers que estavam fumando maconha. Participei da conversa e a pedido deles, tive que opinar sobre a questão. Lembro aqui, ainda, as observações de ZALUAR (Id.) quando tratando do caráter político da pesquisa participante afirma:

A pesquisa é prática, é ação, leve este nome ou não. E é política não só no sentido amplo [...]. A pesquisa é política também no sentido restrito de que impõe ao pesquisador a necessidade de montar estratégias e táticas para conseguir a sua participação (ou presença) no grupo. Para isso, o pesquisador se engaja num circuito de trocas que não se limita às mensagens das conversas e entrevistas. Presentes, atenções, pequenos favores, e, mais fortemente, atitudes definidas em situações de impasse em que está em causa sua aliança com o grupo estudado ou [...] que vão permitir a continuidade desta presença estranha. [...] isso não significa encampar a heteronomia nem ameaçar a autonomia cultural dos ‘nativos’, mas admitir que elas existem, pensar sobre elas e transmitir o que se conheceu na linguagem que não é a dos ‘nativos’, mas a dos pares.

Outro recurso muito utilizado por mim foi o da entrevista. Algumas vezes era preciso parar para entrevistar alguns deles. Algumas vezes as entrevistas eram semi-estruturada, outras vezes, aberta. Sempre procurei iniciar uma entrevista de forma sutil e, às vezes, sem deixar transparecer que estava fazendo isso, pois informação é uma coisa perigosa e não muito fácil de se conseguir num universo em que a vida é um risco e o respeito a individualidade é “lei”; um princípio que deve ser cultivado como que por um acordo tácito, como forma de preservação da própria vida.²⁶ Um lema muito presente nesta realidade é “cada um é cada um”. Assim, eles evitam se envolver com situações de perigos. Essa expressão reflete uma individualidade que está presente em muitas de suas composições, como representação de seu mundo, e são também utilizadas para iniciar uma conversa.

Isso não significa que eles não desenvolvam espírito solidário na comunidade, mas assinala um tipo específico de existência em que o respeito à diferença é mais que uma realidade, é uma estratégia de sobrevivência. Preocupar-se, além do estritamente necessário, com a vida alheia, pode significar um perigo, quando não, torna uma pessoa um arquivo valioso na quebrada, razão para ser procurado tanto

²⁶ Lembro-me de que uma ocasião procurei uma senhora para entrevistar, e depois de ela me fazer uma série de perguntas sobre a minha finalidade (como eu iria usar as informações, a quem eu iria mostrar, se eu pretendia divulgar, se eu trabalhava em alguma rádio ou televisão) e ainda que assegurasse a ela não divulgar, que tratava-se de um trabalho de pesquisa meramente acadêmico e científico e que ela podia ficar tranquila, ainda assim tive que usar de vários artifícios para obter alguma informação sobre o que pretendia.

pela polícia, como pelos “*chefes de bocas*”. Quem procura saber demais num lugar como este, acaba se tornando um alvo fácil. Assim, evita-se falar sobre o alheio; assim, preserva-se a vida. Por essa razão, era preciso modificar, vez por outra, a forma de incursão sobre o campo, transformando entrevistas, muitas vezes, em conversas informais e às vezes silenciar, ou até mesmo trocar o rumo da conversa, para não deixar muito exposta minha curiosidade e não despertar olhares inquisidores.

Ainda em relação à entrevista, foi necessário adotar algumas estratégias para evitar o que identifiquei como “fenômeno de contaminação”.²⁷ Assim procurava evitar que a fala de um jovem sobre aquele contexto pudesse ser contaminada pela visão de um outro mais influente no movimento, do mesmo modo que eles se inspiram nos ídolos do hip-hop nacional, eles também possuem seus ídolos locais.²⁸ Por isso era necessário adotar algumas estratégias para preservar a autenticidade da resposta. Procurava, então, falar com eles em separado, ou tomar seus depoimentos repetidas vezes, sobre um mesmo assunto, e, ao final comparava-os, como forma de garantia da autenticidade do depoimento e evitar a contaminação. As incursões coletivas, não eram descartadas, como aliás nada era, por assim dizer, sem importância, naquele universo.

Minha presença constante entre os hoppers me levou a perceber que, nesse contexto, o exemplo tem uma força extraordinária. Tudo aqui é observado e, às vezes, seguido. Até mesmo o caminho do crime. Os criminosos que têm prestígio na favela podem ser motivos de orgulho para muitos jovens, neste caso, são seguidos e tomados como exemplo. Pude observar que, naquela realidade, a referência para os jovens e adolescentes é muitas vezes marcada pelo sucesso no crime. Nem sempre o pai se

²⁷ É que, à medida que os entrevistava, observei que um jovem, na condição de liderado, acabava repetindo o que os mais influentes diziam. É a isto que chamo de contaminação.

²⁸ Hoje, deparei-me com uma discussão entre dois rappers, membros da banda Juventude Sangrenta. Tratava-se das composições “rap” produzidas por um deles, cujo conteúdo deixava claro a influência do rap contundente do “Facção Central” – uma banda do sudeste do Brasil, cujas letras são consideradas mais agressivas no contexto do hip-hop nacional. – O outro componente da banda, embora não se negasse a cantar as composições daquele rapper, entendia, no entanto, que aquela composição não retratava o cotidiano de sua quebrada, o Morro Bom Jesus. É preciso deixar claro aqui que os dois moram na mesma escadaria do Morro, e que se tratava de uma influência de estilos diferentes. Isto é, aquele rapper que defendia a composição agressiva era levado a construir uma realidade a partir de uma leitura externa à sua própria realidade, o que o outro não concordava, pois para este, rap é compromisso com a verdade, e neste caso o que estava sendo retratado não era “a verdade”. Como não foi possível um acordo, o rapper que questionava decidiu sair da banda e juntar-se a um outro, criando a banda “Consciência Nordestina”. Dizia ele: “Quero um rap que retrate nossa realidade de Caruaru e não coisa que não acontece aqui.” (Diário de Campo – 27/03/2003)

constitui um exemplo positivo para o filho e, quando o é, nem sempre é imitado. Daí ser possível perceber a importância da atuação dos hoppers na “quebrada”,²⁹ na rua. Cantando a trajetória da vida no crime, usando os exemplos da vida criminosa, sem dramatizar a vida, eles alertam os seus pares sobre os riscos que a vida “bandida” lhes segreda. Os hoppers sabem que as ofertas de sucesso rápidas e fáceis advindas da vida no crime, atraem os seus pares, em função de não haver alternativa para aqueles jovens, por isso eles estão o tempo todo alertando-os quanto aos riscos da vida bandida. Neste contexto, o exemplo dado pelos hoppers, na forma como eles são vistos e se pensam, tem uma força positiva para a juventude da favela. Sua presença no palco, no dia-a-dia, seu discurso sobre a realidade, seus trajes, enfim, tudo é motivo de imitação. Uma ocasião, um breaker confessou-me, com orgulho, o fato de os garotos de sua quebrada o imitarem toda vez que o viam caminhando pelas ruas e becos. Um sinal do reconhecimento da arte do b. boy.

Como uma de minhas intenções de pesquisa era analisar como os hoppers se comportavam na relação com os estigmas de que são tratados nas relações de classes, mas também no próprio contexto social em que vivem, (isto porque, muitas vezes, na própria quebrada, eles são discriminados), era preciso acompanhá-los dentro e fora do contexto da periferia. Alguns jovens de classe média com os quais tivemos a oportunidade de conversar sobre os hoppers, deixavam transparecer um tipo de preconceito, visto que sempre se referiam aos hoppers como alguém perigoso, criminoso, maconheiro. Era preciso ouvir os jovens da classe média e provocar, se possível, uma aproximação entre eles.

As seguidas aparições dos hoppers na mídia (rádio e TV) como resultado da divulgação do meu trabalho de pesquisa, acabou por favorecer estes encontros. Fui procurado por alunos de escolas de classe média, alegando terem assistido apresentações dos hoppers na TV, e estarem curiosos, querendo conhecer o trabalho dos jovens do Morro. Mas ao mesmo tempo alegavam medo de encontrá-los, pois o que eles sabiam a respeito dos referidos jovens era muito negativo. Evidentemente que

²⁹ termo muito utilizado para se referir à favela. a quebrada é a favela.

fruto do preconceito muitas vezes da educação, tanto doméstica como escolar,³⁰ mas também da forma como a favela é mostrada na televisão, ou referida no rádio. Propus então intermediar o encontro, o que ocorreu por várias ocasiões, tanto no Morro, como em outros ambientes e nas próprias escolas, como foi o caso da escola “Sagrado Coração de Jesus” onde os hoppers acabaram oferecendo oficinas de dança e grafite. Os vários encontros entre eles, tão diferentes, mas ao mesmo tempo tão parecidos, foram muito valiosos e resultaram numa parceria entre eles que está tendo resultados muito positivos para ambos os lados, se é que podemos dizer assim.

Pude perceber daí que os estigmas marcam os olhares numa direção bilateral e que têm seus fundamentos em duas realidades: uma econômica, e a outra cultural. Esta mais especificamente, fruto da educação tanto escolar como difusa para quem os meios de comunicação e a própria família, têm parcela de grande responsabilidade.³¹ Foi fundamental ouvir os dois lados antes e depois do encontro, foi possível perceber o quanto o encontro pode revelar que não existem jovens bons e maus, o que há, são preconceitos que são alimentado por uma arrogância política, econômica, e cultural. Foi possível perceber também como é possível, através da arte, romper barreiras econômicas, políticas e culturais.

No processo da pesquisa era importante está atento às recomendações de ZALUAR, (Op. Cit. p. 119) para não cair naquilo que ela identifica como “*conto dos nativos*”. Era necessário não perder de vista que o trabalho antropológico se consubstancia destas duas realidades: de um lado a teoria, que tem o papel fundamental de estruturar um discurso sistematizado sobre a realidade; de outro o campo, que fornece o conteúdo com o qual o antropólogo constrói o seu discurso. Este, é constituído de interpretação sobre a realidade, apoiada nos pressupostos de uma teoria social. Como assinala OLIVEIRA (2000:18), o conhecimento antropológico é constituído a partir de três etapas – *olhar, ouvir e escrever*. Mas estas três etapas estão marcadas por “*nossa inserção nas ciências sociais, essas ‘faculdades’ ou, melhor*

³⁰ Alguns destes alunos acabaram por confessar que os seus próprios professores recomendavam evitar aqueles jovens do Morro Bom Jesus, por tratar-se de jovens perigosos. Uma aluna procurou-me, pois desejava conhecer os hoppers, mas, dizia ela, “*tenho medo deles. Você me desculpe, mas é o que eu sinto.*”

³¹ Esta é uma questão que pretendo aprofundar nos estudos futuros.

dizendo, esses atos cognitivos delas decorrentes assumem um sentido todo particular, de natureza epistêmica, uma vez que é com tais atos que logramos construir nosso saber.”

O conhecimento é uma construção-ação intersubjetiva, em que os sujeitos reagem a situações mais diversas possíveis. Segundo RIVERS (apud PEIRANO, Op. Cit. p. 37),³² o campo exerce uma importância fundamental para a pesquisa etnográfica. Propunha ele que *“as noções abstratas deveriam sempre ser atingidas por intermédio do concreto”*. E ainda, que *“o investigador de campo deveria reconhecer que o nativo também tem um ponto de vista, provavelmente bem mais interessante que o do pesquisador”*. O que os nossos pesquisandos, os jovens hoppers, têm a dizer sobre si mesmo e sobre seu cotidiano? E sobre essa associação com o crime e os estigmas que lhes são atribuídos, *às vezes por eles próprios*? Essas foram questões que permearam nossas observações de campo, mas que estavam presentes, também, em nossas entrevistas. E, aqui, o conselho de RIVERS – *combinar relatos nativos com observação etnográfica* – nos foi, por assim dizer, fundamental. PEIRANO (Id. p. 38, 9) citando STOKING Jr., alerta para o fato de que *“a pesquisa de campo pressupõe uma hierarquia: ou ela é aceita pelos nativos, ou não há pesquisa etnográfica”*.

Evidentemente, isso nos leva a refletir sobre a idéia de “co-autoria” suscitada pelos pós-modernos que, segundo PEIRANO, *“não ocorre entre indivíduos empíricos concretos, mas teoricamente na produção etnográfica”*. Nos fazendo também relativizar o conceito de “co-autoria”. Os discursos dos jovens hoppers, presentes em nossa pesquisa, não chegam a ser, evidentemente, *“transcrições objetivas”* dos diálogos etnográficos. Como já disse acima, nem tudo era muito claro na fala dos jovens, e eles próprios me advertiam para este fato, pois a cultura, além de sua dinamicidade, é cheia de paradoxos. E aqui ainda temos as questões biográficas relativas ao pesquisador. Volto a PEIRANO (Id. p. 41), quando afirma sobre a obra de um antropólogo, que ela não se desenvolve *“linearmente”*, mas revela *“nuanças etnográfico-teóricas”* que resultam, segundo aquela pesquisadora, *“do tipo de escrita,*

³² RIVERS. “Notes and Queries de 1912.” In. Mariza PEIRANO. Op Cit. p. 37.

mas também do momento específico da carreira de um pesquisador, em determinado contexto e a partir de peculiaridades biográficas”.

E aqui se insere a importância da “observação participante” e da “relativização” assinalado por DaMATTA (1987) e OLIVEIRA (2000). A “relativização” proposta como uma atitude que possibilita ao pesquisador escapar da ameaça do etnocentrismo, permitindo o diálogo entre pesquisador e pesquisados. Por sua vez, a “observação participante” fixa o olhar e o ouvir como traços peculiares à pesquisa, por meio dos quais é possível compreender e interpretar a realidade do outro, em sua interioridade. Permitindo, ainda, ao pesquisador, no ato de escrever, estar atento às representações que o outro faz de seu objeto de pesquisa, possibilitando ao relatório uma dimensão polifônica. Fazia-se necessário, desse modo, está atento aos processos de interpretação que os atores sociais estudados utilizavam na relação com a sua realidade, pois é aí que reside a compreensão já realizada nas atividades mais corriqueiras da vida ordinária.

O mundo social é o mundo da vida cotidiana, vivida por pessoas que não têm interesse teórico, a priori, pela constituição do mundo. É um mundo, no entanto, intersubjetivo, onde as experiências privadas podem ser transcendidas em um mundo comum, mediante a troca de ponto de vista, bem como, a conformidade do sistema de pertinência das partes, isto é: as pessoas acreditam em objetivos comuns. Os atores de um fato social, por ocasião de suas interações, definem sempre as instituições em que vivem. (COULON, 1995: 11, 2)

Do ponto de vista antropológico, não existem seres humanos brutos como pedras, os quais necessitem ser talhados para se tornar alguém com condição de compreender sua realidade e de agir sobre ela.

Todo ser humano tem uma concepção espontânea e imediata do mundo, que, consciente ou não, é a base de toda a ação. A cultura se estabelece à medida que uma determinada concepção de mundo toma corpo e vai estruturando-se como pensar comum e como bom senso. Toda cultura remete, necessariamente, a uma relação política que os sujeitos estabelecem com seu mundo. Para isso, faz-se necessária a constituição de um ambiente onde haja a liberdade, onde a consciência possa fluir. É nesse processo que o sujeito toma consciência de si enquanto realidade, assim como toma consciência da ideologia que lhe é imposta de fora. Descobrendo-se, descobre o mundo que oprime e constitui a contra-hegemonia. (GRAMSCI, 1986: 11)

Compreendo que a realidade social é um “*processo*” através do qual os traços da aparente estabilidade da organização social são continuamente criados. Daí a importância do contato social entre pesquisador e realidade pesquisada, dado a insistência no papel criativo desempenhado pelos atores na construção de sua vida cotidiana e pela sua atenção aos pormenores dessa construção. A interação é vista aqui como uma ordem negociada, temporária, frágil, permanentemente reconstruída, a fim de interpretar o mundo.

Evidentemente que, no ato de construção do relatório, fui levado a deixar de fora muito daquilo que o campo me proporcionava. E aí enfrentei um impasse sobre o que selecionar. O que é mais importante? Tive assim, o cuidado de, nesse processo de seleção, não esquecer detalhes que pudesse comprometer a qualidade do trabalho e afetar os principais sujeitos da pesquisa. Quanto à organização do texto dissertativo, Optei por dividi-lo em três capítulos: no primeiro, cuidei em analisar a categoria juventude, para explicitar de que jovens estava falando, evitando assim a generalização dessa categoria; no segundo, procurei reconstruir o processo histórico de origem e desenvolvimento do hip hop, destacando sua origem, do gueto americano às favelas do Brasil, para daí inserir o contexto da Família MBJ em Caruaru; no terceiro, busquei analisar como o processo de construção de resistência aos estigmas se dá mediante a ação dos hoppers em Caruaru. Neste último capítulo, tivemos o cuidado de destacar com mais intensidade a fala dos atores sociais investigados. Daí porque reservei uma parte do capítulo com as letras de algumas de suas composições, bem como a exposição de algumas fotos significativas do trabalho dos grafiteiros.

Finalmente, na conclusão, procurei discutir como a ação dos hoppers, na favela, vem contribuindo para um processo de construção de cidadania. De como esta tem se tornado eficaz no processo de transformação daquele contexto social. Aí, procuro mostrar que, os hoppers construíram um sonho do qual eles não abrem mão, visto que o mesmo tem como princípio a preservação de sua identidade cultural.

Capítulo Um – Algumas reflexões sobre a juventude nas Ciências Sociais.

A categoria juventude constitui-se uma realidade extremamente complexa, de tal modo que, compreendê-la implicaria, em primeiro lugar, despojar-se de qualquer “pré-noção”, para apreendê-la num contexto que lhe é próprio, isto é, na realidade social e histórica. Isso implicaria também algumas incursões teóricas no campo próprio de um saber interdisciplinar, visto que ela não pode ser explicada a partir de um único viés. Muito do que se tem produzido sobre a juventude tem mostrado sua fragilidade, sobretudo, por se pautar mais pelas influências do “senso comum” do que pela capacidade científica de superar as dificuldades no próprio campo de sua complexidade. O senso comum pode ser muito útil como revelador de determinadas nuances que a realidade possua, mas ele deve ser apenas um ponto de partida, jamais o fim da investigação científica. Como assinala ALVIM (2001: 189 – 203), essa é uma influência que necessita ser cuidada com maior atenção, para se evitar precipitações.

1. A “juventude” compreendida a partir do critério biológico.

Uma tendência quase comum nos estudos sobre juventude tem sido a construção de um discurso homogeneizador de categoria. Essa homogeneização é oriunda dos critérios adotados por alguns estudos sociológicos sobre a forma de classificação da juventude. Desse modo, acabam por ocultar determinadas características peculiares aos diferentes grupos de jovens. Um desses critérios tem sido o biológico. Nas tendências em que o critério biológico é tomado como elemento classificatório diferenciador, a juventude aparece como um “*fato social*”

intrinsecamente instável”, (LEVI e SCHIMTT. 1996: 7 – 17) que intermedeia a passagem da infância, idade em que o grupo familiar marca seu papel fundamental, e a fase adulta, cujos papéis extrapolam os limites das relações familiares. A juventude é, desse ponto de vista, uma “*fase de transição*”.

Segundo ABRAMO (1994:12), os estudos que partem dessa caracterização concebem essa transição como uma fase de preparação para a vida posterior, isto é, adulta, o que implicaria a “*suspensão da vida social*.” Esse tempo constitui um período escolar prolongado em que o jovem encontra-se “*fora do sistema de produção*”. (MANNHEIM, 1968: 69). Para MARGULIS (2000: 15), por sua vez, essa condição social da juventude, proposta por certa literatura sociológica, incorpora em suas análises a diferenciação social e, até certo ponto, a cultura. Aí se diz que a juventude depende de uma “*moratória*”, “*um espacio de posibilidades abierto a ciertos sectores sociales y limitado a determinados períodos históricos*.” Esta é a razão pela qual a juventude é vista como estando à margem do processo social.

*Os talentos e potencialidades da juventude não são aproveitados socialmente; os jovens permanecem alijados dos processos de poder de decisão e mesmo de criação social. É uma situação de ‘moratória’, um tempo ou prolongamento de um tempo em que o jovem é tomado por um ensaio de experimentações que muitas vezes o induz ao erro dado a relativização da aplicação das normas sobre seu comportamento.*³³

Tomando a categoria de “*moratória*” para representar esse “*estágio de transição*”, estes estudos acabam por não incluírem os jovens oriundos das classes trabalhadoras, dada à dificuldade de se imaginar que aqueles jovens possam ficar fora da produção, tempo ocioso, para que se habilitem para a vida adulta. A juventude aparece aí como uma categoria homogeneizadora. Como assinala BOURDIEU (1983: 113, 4), “*entre estas posições extremas, o estudante burguês e, do outro lado, o jovem operário que nem mesmo tem adolescência, podemos encontrar hoje todas as figuras intermediárias*”.

A idéia de “*fase*” significando “*movimento*”, no qual “*o jovem ensaia um percurso que leva do domínio da casa para o da rua*”, é analisada por SALEM (1986:

³³ As conclusões tiradas daí por aquele autor, acabam por incorrer nos mesmos vícios que sua crítica aponta, de modo que sua presença aqui faz parte apenas de um esclarecimento.

30 – 33), como representando o “*mundo do trabalho, das amizades, do namoro e do casamento, que, fechando o círculo, insere o jovem numa nova casa*”. Esse “*movimento*” assinala, segundo essa autora, “*um processo de individuação dos filhos com respeito aos pais, isto é, a demarcação de um território próprio e de uma identidade mais singularizada – fenômeno que envolve a possibilidade de recusa dos valores e normas consideradas fundamentais aos mais velhos*”. SALEM afirma que, “*Embora o ciclo da vida que vai do nascimento à morte seja fato biológico universal, o recorte desse ‘continuum’, a consciência de singularidade de cada fase como dotada de características próprias e distintas, e mesmo a maior atenção concedida a uma ou a outra apresentam notória variações segundo épocas, sociedades e culturas*”. Podemos juntar ,aqui, ainda, as considerações de ARIÈS (1986:29-49), para quem, as “*fases etárias*” são em muitas civilizações, uma “*noção bastante obscura*”. Diz ARIÈS, que essa idéia estava associada, a uma “*concepção rigorosa da unidade da natureza*”. Que prevaleceu durante muito tempo nas ciências.

Quem também procura estabelecer a crítica a essa forma de caracterizar a juventude é FORACCHI (1972: 26, 7). Segundo ela, a idade, enquanto categoria social, possui uma formulação qualitativamente precária, pontilhada por crises que se localizam tanto entre passagem, como dentro dela mesma. “*O hiato entre jovens e adultos em nossa sociedade, não pode ser compreendido meramente em função de diferenças ou limites de idade, [...] distância entre as gerações que se manifestam socialmente sob a forma de rebelião ou de conflito é, sem dúvida, marcada por um ato de contestação que é puramente sintomático.*” Esse ato, para aquela autora, pode representar uma recusa ao modo convencional de ser e tratar a forma como a sociedade define o adulto, “*a rebeldia contra a coação externa das normas*”, embora seja com os adultos que o jovem aprende ser adulto. No dizer de KENISTON (apud. FORACCHI, p. 28), os jovens ‘*são especialmente sensíveis às contradições entre a norma e a ação efetiva*’.

Cabe ainda considerar as reflexões de BOURDIEU (1983: 112, 3) que, ao analisar a categoria juventude, considera que classificações por idade, sexo e classe “*acabam por impor limites e produzir uma ordem em que cada um deve se manter, em relação à qual cada um deve se manter em seu lugar*”. Para esse autor, as divisões

entre as idades são arbitrárias, variando inteiramente e sendo objeto de manipulação. “*Juventude e velhice não são dados, mas construídos socialmente na luta entre jovens e velhos*”. Diz ainda que, se partirmos dos dados biológico-sociais para distinguirmos essa categoria, seria preciso analisar as diferenças entre as diversas juventudes.

Comparar sistematicamente as condições de vida, o mercado de trabalho, o orçamento do tempo, entre outros, de jovens que trabalham e de adolescentes de mesma idade (biológica) que são estudantes, e encontraríamos diferenças essenciais, que passariam, evidentemente, pela condição de classe social. [...] subsumir num mesmo conceito universos sociais que praticamente não possuem nada em comum, significaria um abuso de linguagem. E nesse sentido, ela seria apenas uma palavra.

A idéia de *transição como uma condição juvenil* necessita ser relativizada, sobretudo porque não podemos precisar o tempo em que essa individuação ocorre. Além do mais, ela não pode ser generalizada. Que dizer dos chamados “*adolescentes tardios*”? Muitos chegam até mesmo a abdicar do direito de constituírem suas próprias famílias, permanecendo com seus pais durante toda a vida. Outros a constroem, mas não estabelecem um processo de mudança. Então, que crise? Que moratória? Que transição? De que estágio, para que estágio? Fica claro, portanto, a fragilidade do argumento que define a “juventude” a partir do ciclo da vida, recortando um “instante” como representação dessa categoria, naturalizando-a, e/ou generalizando-a.

2. Juventude e participação política.

A associação do adjetivo “alienado” para caracterizar a juventude brasileira da década de 80 e 90, como uma juventude sem compromisso político, também tem tido lugar na análise sociológica. Esse discurso, segundo ABRAMO (1994: 21 – 26), toma como fundamento uma perspectiva de análise comparativa com os movimentos juvenis da década de 1960, para fixar perfil dos grupos juvenis que surgiram em São Paulo por volta dos anos de 1980. ³⁴ Aqueles jovens possuíam características diferentes da juventude atual. Eram militantes dos movimentos estudantis,

³⁴ A referência aqui é mais aos jovens que circundam em torno do rock paulista.

protagonistas de uma participação efetiva nos movimentos sociais contra a ditadura militar. Essa geração estava imbuída do espírito de realização política cujas bases eram as grandes utopias universais. Vale ressaltar que se tratava de jovens de classe média, portanto com formação escolar desenvolvida. Esses mesmos estudos procuram tratar a juventude dos anos de 1980, como caracterizada por um espírito de rebeldia, incapaz de formular propostas de transformação social, circundada em seu cotidiano por questões individualistas, pragmáticas e, em alguns casos, hedonistas. Diz a pesquisadora:

*É a partir dessa ótica que a geração jovem mais recente aparece principalmente marcada pela negatividade, pela ausência de capacidade de reflexão crítica da ordem social, pela passividade em relação aos valores e práticas inscritas nas tendências sociais da época, pela falta de empenho transformador ou de imaginação utópica; essas ausências revelariam assim um desvio, uma traição da própria essência da condição juvenil.*³⁵

Nos estudos em que essa comparação é estabelecida, a participação política é focada como ativismo político-partidário, isto é, só tem sido considerada como participação quando configura um direcionamento ideológico e/ou institucional. Assim, não se reconhece que a política é inerente às ações culturais e que a mobilização e envolvimento da juventude na construção da realidade, na contemporaneidade, tem se dado muito mais pelas artes e expressões culturais que pela militância em organizações político-partidária, o que não significa dizer que não haja parcela da juventude presente neste tipo de participação. Segundo QUEIROZ (2004: 15), “os jovens contemporâneos vêm utilizando a música e outras manifestações culturais como forma predominante de expressar sua experiência geracional. É através destas manifestações que os jovens falam sobre a sociedade contemporânea e suas relações de poder, sobre suas perspectivas de vida e esperanças/ desesperança de futuro.”

As expressões culturais têm sido as formas mais presentes da participação política. Os hoppers recriam formas próprias de apropriação simbólica, de seu mundo, sobre as quais atuam, objetivando uma ação efetiva da cidadania. O elemento que liga esses jovens seja nos guetos americanos, seja nas favelas brasileiras, está na leitura da

³⁵ Id. Apresentação. p. xiii.

exclusão social enfrentada por eles, nos guetos e/ou nas favelas. É aí que se acentua o caráter da participação política desses jovens. É isso o que vai estabelecer o corte que essas manifestações culturais vão apresentar. Isso traduz o sentido da expressão muito repetida por jovens na favela: “*periferia é periferia em qualquer lugar*”. Estas expressões/representações culturais não estão presentes apenas nas formas discursivas, mas também, nos estilos próprios destes jovens, destacando-se a forma de vestir, a musicalidade e atitudes que vão de encontro aos modelos convencionais de sua época.

E aqui, as considerações de ABRAMO (Op. Cit. p. xv – xi), quando afirma que esses jovens

Articulam uma fala, com suas figuras carregadas de signos, com sua circulação pelas ruas da cidade, com suas músicas, levantando questões e buscando provocar respostas, simultaneamente, sobre sua condição juvenil, sobre a ordem social e sobre o mundo contemporâneo. Não estão, assim, restritos ao âmbito do privado; e seu significado não se reduz ao caráter simbólico da crise social vigente, pois eles se produzem intencionalmente como emblema e é exatamente nisso que reside sua atuação crítica.

Segundo FORACCHI (1972: 11), o jovem “*não se restringe às indagações, não se mantém prisioneiro das dúvidas e ansiedades que marcaram a sua adolescência, mas imprime-lhes, com acerto ou erro, adequação ou não de meios e fins, com compaixão ou com impiedade, um sentido ativo de engajamento*”. A diferença é posta, aí, como traço característico da participação na construção da realidade social. Diferença, como traço cultural e político, que está presente também nos discursos proferidos pelos jovens hoppers. Diferença que se apresenta como um processo de afirmação que se dá pelo reconhecimento do outro, não como superior ou inferior, mas, apenas, como diferente. Foi assim com a luta dos jovens excluídos nos guetos americanos, embora sua situação ainda esteja longe de ser reconhecida como uma vida realmente emancipada. Tem sido assim também na luta dos jovens espalhados nas favelas brasileiras, que não querem se ver como futuro, mas como presente desse país.

3. A juventude pensada a partir de suas manifestações culturais.

O surgimento da expressão “cultura juvenil” se dá por volta dos anos de 1950 (ABRAMO, Op. Cit. p.27). Surge aí como uma expressão genérica “*que designa todo o universo comportamental juvenil e que é de alguma forma partilhada pelos diferentes setores e grupos que compõem a juventude.*” Esta pesquisadora entende que a referida denominação apresenta algumas dificuldades, porque ela esconde “*condições sociais e experiências diversas*”, mas, ainda assim, compreende sua utilidade “*como uma referência para designar um ‘campo de acontecimentos’ que permite enfocar aquelas manifestações que não aparecem necessariamente sob a forma de movimentos sociais*”.

Segundo ela, a configuração e problematização da juventude sofrem uma ampliação significativa no período pós Segunda Guerra Mundial. O principal sinalizador desta mudança é a “*emergência de uma cultura juvenil ampla e internacional, ligada ao tempo livre e ao lazer, que abarca novas atividades e espaços de diversão bem como novos padrões de comportamento, especificamente juvenis, que produzem uma série de atritos e conflitos com as normas e instituições e seus representantes.*” E, é aí que os temas da “*rebeldia juvenil*” e do “*conflitos familiares*” aparecem como “*padrão generalizado ligado à juventude*”. É nesse bojo de mudanças, que tem origem uma cultura juvenil.

Ao que parece, pelos dados apresentados, que essa “*cultura juvenil*” estaria associada à “*cultura de massa*”, provocada por todo um processo de mudanças sociais desencadeado como consequência de fatores ligados, fundamentalmente, ao tempo de lazer. Conclusão que também se apóia nas considerações de MORIN (1997: 137-140) que se refere a uma “*cultura juvenil-adolescente*” como parte de uma cultura de massa. Diz ele: “*queremos essencialmente destacar, aqui, o nascimento e a formação de uma cultura adolescente no seio da cultura de massas, a partir de 1950*”. Esta expressão cultural, segundo esse autor, é ambivalente.

Ela participa da cultura de massas que é a do conjunto da sociedade e, ao mesmo tempo, procura diferenciar-se. Ela está economicamente integrada na indústria cultural capitalista, que funciona segundo a lei de mercado. E é, pois, um ramo de um sistema de produção-distribuição-consumo que funciona para toda a sociedade, levando a juventude a consumir produtos materiais e produtos espirituais, incentivando os valores da modernidade, felicidade, lazer, amor etc. Mas, por outro lado, sofre a influência da dissidência e da revolta, ou mesmo da recusa da sociedade de consumo.

A categoria “adolescente-juventude” possui, segundo esse autor, um caráter de “indeterminação/determinação”; aquela estaria relacionada ao “estado incerto que vem da coexistência, da imbricação e também da distância entre o universo infantil e o universo adulto”, enquanto esta, “é o que vem preencher esta zona incerta”. Esse elemento preenchedor citado é a cultura, por um lado e, a condição de estudante ou escolaridade prolongada, por outro. Essa cultura “adolescente-juvenil” se constitui por volta de 1955, e tem como elementos de base a indústria cinematográfica e fonográfica. Aí se “*cristalizam não apenas um gosto juvenil por uma música e uma dança particularmente intensas, mas quase uma cultura, como o exprime muito bem o sentido do termo ‘yê-yê-yê’ que, na França, encobre, não apenas um domínio musical, mas certa maneira de ser.*”

O desenvolvimento desta cultura estaria ligado a uma conquista de autonomia dos adolescentes no seio da família e da sociedade.

A aquisição de relativa autonomia monetária (dinheiro para o gasto diário dado pelos pais nas sociedades avançadas e, alhures, dinheiro para o diário conservado pelos adolescentes que ganham a vida e entregam tudo que ganham aos pais) e de relativa liberdade no seio da família (o que nos conduz ao problema da liberalização, aqui, da desestruturação, acolá, da família) permitem aos adolescentes adquirir o material que lhes insuflará sua cultura (transistor, toca-discos e mesmo violão), que lhes dá sua liberdade de fuga e de encontro (bicicleta, motocicleta, automóvel) e lhes permitirá viver sua vida autônoma no lazer e pelo lazer. Esta cultura, esta vida aceleram, em contrapartida, as reivindicações dos adolescentes que não se satisfazem com a semiliberdade adquirida, e fazem crescer sua contestação a propósito de um mundo adulto cada vez menos semelhante ao deles (MORIN, Op. Cit. p. 138, 9).

MORIN entende que, cada vez mais, afirma-se, no jovem, uma tendência precoce à emancipação que permitirá que ele se torne igual aos adultos em direito e em liberdade. Mas, trata-se de “*uma reivindicação difusa e não cristalizada em ideologia doutrinariamente constituída.*” Chega mesmo a falar em “*classe de idade adulto-juvenil*” como um fenômeno oriundo da cultura adolescente-juvenil, “*no sentido em que esta*

cultura cristaliza virtualidades provocadas pelo conjunto do processo social". A noção de classe de idade, segundo ele, "não pode ser assimilada à classe social, tanto mais que se superpõe às classes sociais." No entanto, insiste na manutenção do termo, afirmando sua ambivalência: "a noção de idade – segundo ele – conduz ao transitório (a evolução de qualquer indivíduo), e, de outra parte a noção de classe designa, neste fluxo constante, uma categoria estável."³⁶

A juventude recortada aí enquanto categoria social que intervém como ator histórico no seio do mais recente devir, é afirmada pela sua ênfase às ações culturais como elemento catalisador dos anseios de um grupo social determinado. E é, nesse sentido, que se tem uma "cultura juvenil." E, ainda, ela se caracteriza pelas ações do grupo. Esta perspectiva, pelo que entendo, não descarta o caráter de homogeneidade da categoria juventude. Ela não pluraliza a juventude, ao contrário, toma-a no singular. Essa cultura significa um movimento de busca incessante de redescoberta do mundo das vivências, um experimentalismo, uma hiper-atividade, a rebeldia ao sistema, e isso, pelo que parece, não estão presentes na realidade, de forma singularizada, mas varia quanto aos seus atores e contexto. E aí reside a fragilidade dos argumentos aludidos.

Segundo PAES,³⁷ as teorias científicas são efeitos de manipulação. E, como tal, a juventude é, portanto, uma categoria sociologicamente manipulada. É o sentido paradoxal das teorias científicas, segundo afirma:

Nas representações correntes da juventude, os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil 'unitária'. No entanto, questões que se coloca à sociologia da juventude é o de explorar não apenas as possíveis ou relativas similaridades entre jovens ou grupos de jovens (em termos de situações, expectativas, aspirações, consumos culturais, por exemplo), mas também – e principalmente – as diferenças sociais que entre eles existem.

Para ele, o que se tem procurado é, por um lado, encontrar aspectos mais uniformes e homogêneos que caracterizam essa fase da vida – aspectos que fariam parte de uma 'cultura juvenil', específica, portanto, de uma geração definida em termos etários. E, por outro, a juventude é tomada como diversidade, perfilando-se em diferentes culturas juvenis em função de diferentes pertenças de classes, situações

³⁶ Id. p. 141.

³⁷ José Machado PAES. (s/d.) p. 22.

econômicas, parcelas de poder, interesses, oportunidades ocupacionais, etc. A expressão “cultura juvenil”, nesse sentido, refere-se a uma construção social que existe mais como representação social do que como realidade. Daí porque alguns jovens vão se situar nesta ou naquela representação social.

O conceito de “cultura” associado deste modo, ao de “juventude” pode ser compreendido sob dois ângulos da sociologia da juventude: na corrente geracional, como oposição às culturas das gerações adultas; na corrente classista, ela aparece como expressão dos antagonismos de classes. Tanto num caso como no outro a cultura juvenil aparece como um comportamento desviante, como incapacidade de os jovens se ajustarem às normas de comportamento dominante, aqui, o adulto. Essas formas de compreender as culturas juvenis, segundo PAES, leva a um engessamento da realidade, pela teoria. Segundo esse autor, ainda, é preciso transitar pela realidade, pois ela é capaz de nos revelar facetas antes desconhecidas. E esse tem sido o nosso caminho.

4. A juventude como uma construção histórico-social.

Percorrer toda a trajetória construída pela “sociologia da juventude”, ao mesmo tempo em que possibilita um momento de aprendizagem, constitui, por assim dizer, também, um processo revelador do quanto a atividade científica pode ser arbitrária, quando uniformiza a linguagem, sobretudo, quando trata de objetos culturais.

O desígnio de um grupo, sua luta por existir, traduz-se por uma constelação de referências, muitas vezes ocultas, não reconhecidas exteriormente, uma espécie de acordos tácitos. São espécies de crenças que permitem uma elaboração comum. Uma linguagem, uma vez falada – a condição de ser suportável – , implica pontos de referência, fontes, uma história, uma iconografia, em suma uma articulação de ‘autoridades’. O gesto que desmistifica poderes e ideologias cria heróis, profetas e mitos. Não há uma manifestação ‘sócio-cultural’ que não esteja fundamentada em signos críveis, referências que permitem seu comércio, não necessariamente exteriorizados (CERTEAU, 1995: 34).

Assim características diversas na nomeação da juventude podem ser encontradas no curso da história. No início do séc. XX, a juventude é percebida como um sujeito social específico, com experiências, questões e formulações particulares, dadas pela sua condição etária e gerencial. No entre-guerras, a juventude é marcada por um niilismo. Mas também é identificada como vanguardista. Outras tendências na abordagem da categoria juventude têm estado preocupadas com os processos de transmissão de normas comportamentais, atitudes de grupos que fogem a padrões considerados “normais” não factíveis de controle social: aparições excêntricas, grupos de delinqüência ou contestadores, uma vida “autônoma e inventiva” em que se cria um processo de auto-educação. A visibilidade da juventude e sua tematização como problema constrói-se, também, pela acentuação da ‘anormalidade’ como comportamento de grupos de jovens reconhecidos como “delinqüentes, excêntricos, ou contestadores”, implicando todos, embora de formas diferentes, um contraste com os padrões vigentes (ABRAMO. Op. Cit. p. 8 – 10).

É, no entanto, os argumentos de “rebeldia ao sistema”, a contraposição aos padrões dominantes incorporados por grupos “delinqüentes” ligados à criminalidade, mas também por jovens participantes das culturas de rua, que mais tem sido utilizado como ilustração aos estudos atuais como características dominantes da categoria juventude.

Essa tendência a ver o jovem como perigo, está mais associada a um imaginário estereotipado, cujo fundamento é um etnocentrismo oriundo tanto da forma como a mídia tem tratado as questões ligadas ao mundo da juventude, dando destaque a aspectos especificamente negativos, quanto do processo educacional, seja escolar, seja familiar, que tem olhado as produções culturais dos jovens, sobretudo do gueto, como subcultura, posta aqui com um sentido negativo, associando o comportamento juvenil à delinqüência. (ALVIM, 2001)

ALVIM (2002: 43), seguindo a perspectiva teórica de Pierre BOURDIEU, tem se posicionado contrário a esta tendência/insistência de grande parte das pesquisas em destacar, em primeiro lugar, apenas aspectos negativos da juventude e, em segundo lugar, de uniformizar o discurso. Essa pesquisadora tem insistido em que a categoria juventude não pode ser pensada senão a partir de uma pluralidade, uma “polissemia dos conceitos”. Diz ela:

Tratar a categoria juventude utilizando-se do critério ‘unívoco’ como forma classificatória, significa anular qualquer diferença nas formas de manifestação do fenômeno da juventude. Erigida e nomeada a partir daí, tal realidade impede que se construam sujeitos sociais historicamente diversos, com trajetórias diferenciadas, como grupos e indivíduos que participam da delimitação de um campo como protagonistas em movimento. (ALVIM, 2000: 9).

Daí se depreende que a juventude não pode ser pensada como um grupo homogêneo, marcado por uma classificação etária, ou por uma adjetivação, seja positiva, seja negativa, não; pelo menos, como atores histórico-sociais. “*É impossível pensar a categoria juventude sem se considerar o campo no qual ela se situa, ou seja, quem são os jovens de que falamos e ‘assistimos’? Trata-se do conjunto de jovens da sociedade ou são os jovens pobres?*” (ALVIM, 2002). A juventude é, uma construção histórico-social, portanto, gestada num processo social e histórico. Deste modo, é necessário distinguir de que jovem ou juventude está se falando; jovens burgueses, operários, estudantes, trabalhadores, galeras, patricinhas e mauricinhos, entre outros. Ou, ainda, retornando a PAES (Op. Cit. p. 27), “*A juventude é um mito ou quase mito, que os próprios medias ajudam a difundir e as notícias que estes veiculam a propósito da cultura juvenil ou de aspectos fragmentados dessa cultura (manifestações, modas, delinqüências, etc) encontram-se afetadas pela forma como tal cultura é socialmente definida.*” Os hoppers, aqui constituídos como “objeto” de estudo, é, portanto, uma categoria no quadro de análise cujas características culturais e de ação os diferenciam, mas também os aproximam dos demais sem, contudo, simplificá-los a uma única representação.

5. Os jovens hoppers do Morro Bom Jesus.

Os jovens hoppers que compõem o movimento hip hop do Morro Bom Jesus em Caruaru, buscam fixar um “*estilo próprio de vida*”, caracterizado pela inventividade, pela construção da realidade social, fundada numa percepção muito mais instintiva, isto é, das pulsações naturais da vida. Estes jovens editam uma

percepção adequada à sua realidade, como forma de experimentação da vida. Criam, assim, formas de contestação por que repudiam o sistema e a forma como suas instituições trabalham representam o seu mundo.

Trata-se de jovens de classes populares, situados entre os 13 e 24 anos de idade, com escolaridade incompleta, a maioria está na quarta série do ensino fundamental I. Apesar desta desvantagem social, esses jovens possuem uma percepção bastante aguçada da realidade, capaz de perceber as forma de discriminações como a juventude da periferia é tratada. Para eles, ser jovem está indissociado da condição de liberdade para expressar sua criatividade. Portanto, renegam ser visto como futuro, como alguém que vive uma “moratória”. *“Jovem é alguém que está sempre disposto a aprender, mas que também tem muito a ensinar. Ser jovem é saber viver com alegria, ter tranqüilidade, está sempre aprendendo, está atento àqueles que viveram mais que a gente. Jovem é atitude. Não é o futuro, mas o presente, o agora.”*³⁸ *“É estar sempre pronto a aprender com a experiência dos mais velhos, porque eles também foram jovens e sabem o que isto significam.”*³⁹ No contexto da favela, cada dia é vivido como o máximo de atenção. Os estímulos oferecidos pela vida cotidiana podem se tornar uma armadilha que comprometerá toda a vida. Por isso, esses jovens estão atentos para não cair em “parada errada”.⁴⁰ *“Ser jovem é aprender tirar proveito da vida, é estar pronto para o futuro, não se envolver em parada errada.”*⁴¹

É difícil não admitir que parte deles já teve algum tipo de envolvimento com a criminalidade, mas é igualmente difícil aceitar que, o simples fato de serem economicamente pobres e da favela, seja o suficiente para serem rotulados como bandidos ou criminosos.

O jovem é um livro. Ele expressa muitas coisas que nem sempre é compreendida por quem lê, muitas vezes, por não entender a linguagem, um dialeto. Mas ser jovem é isto. O jovem é um livro que está sendo escrito. Muita gente já passou por isso, mas não quer entender. Quem nunca fez algo que recria hoje? Quantos adultos de hoje, quando jovem, não fumou um baseado? Isto quer dizer que o jovem é um criminoso? Eu tô falando do jovem da periferia, porque o

³⁸ SUSPEITO – jovem do movimento hip hop do Morro Bom Jesus. (31/01/2004).

³⁹ Irmão J. – Voz do Morro – Morro Bom Jesus. (20/02/2004).

⁴⁰ Termo usado pelos hoppers para definir atos delinquentes.

⁴¹ D-12 – Morro Bom Jesus. (22/05/2004).

jovem burguês não passa por isso não. O jovem da periferia, do hip hop, da rua, do skate. Sobretudo por causa do seu dialeto, de sua roupa, ele é confundido com um criminoso. Mas nós não somos isto. Essa é uma forma preconceituosa de ver o jovem. Uma forma muito errada. ⁴² *Há muitos jovens por aí envolvido em tretas,* ⁴³ *fazendo coisas erradas, mas não por ser jovem, por que isso não é ser jovem. Juventude é compromisso, é responsabilidade com a vida, o trabalho, o futuro. É expressar sinceridade para com os outros, é ter atitude.* ⁴⁴

Os jovens do Morro Bom Jesus estão sempre reunidos em grupo, através do qual desenvolvem suas atividades artísticas. Estas, representam os quatro elementos do hip hop: discotecagem (DJ), música (rap), dança (break, street dance) e grafite. Trabalham na perspectiva de serem reconhecidos como artistas da favela. Mas eles não são sempre visto desse modo, ao contrário, têm sido alvo dos mais diversos olhares estigmatizados. Assim, suas vidas estão sendo, o tempo todo, associadas aos aspectos negativo do cotidiano da favela. Quando cruzam as ruas dos centros urbanos, são obrigados a assistirem cenas nas quais pessoas se encolhem, como a se protegerem de uma possível ação delinqüente. Senhoras que se unem aos seus pertences como a se protegerem de atos delituosos iminentes. Adolescentes burgueses que se esquivam, ou trocam de calçadas, pois, para eles, os jovens da favela são ladrões. Esta representação está quase sempre relacionada à forma como se vestem, mas também, à forma como a favela aparece na televisão, sempre associada à criminalidade, ao tráfico de drogas, a esconderijos de traficantes e ladrões. Seres humanos, tratados como “escórias” da sociedade. ⁴⁵

Eles são marcados pelos trajes, ou visuais, não importando com quem estejam. Muitas vezes, seus familiares mais próximos, pai, mãe, e até namoradas, são obrigados a assistirem, silenciosamente, cenas de constrangimentos. Nem à porta da suas residências, eles escapam a essa forma de violência e humilhação. ⁴⁶ “*É o estigma*

⁴² BLACK-OUT – do Alto da Balança. (29/06/2004).

⁴³ Outro termo utilizado para descrever atos delinqüentes.

⁴⁴ SUSPEITO – jovem do movimento hip hop do Morro Bom Jesus. (31/01/2004).

⁴⁵ Por ocasião do encontro regional dos agentes de conselhos tutelares e conselho da infância e da juventude, que se realizou em Caruaru no mês de julho de 2003, a titular da secretaria da infância e da juventude desse município saudou os participantes com a seguinte expressão: “... *vocês que trabalham com a escória da sociedade...*” Ela pode até nem ter percebido o que houvera pronunciado, mas, consciente ou não, o fato ficou registrado. É a força do hábito cultural.

⁴⁶ Como afirma Black-out, “*uma vez estava à porta da casa da minha namorada, já estava me despedindo dela, quando fui abordado pelos gambês (policiais) que me deram um baculejo. Eles nem respeitaram o fato de eu está com minha namorada, me fizeram passar o maior vexame, e isso é muito comum aqui na quebrada da gente*”.

de ser preto pobre e da favela, como se isso fosse crime. E o pior é ter que conviver com essa discriminação, e ainda ficar em silêncio como se nada estivesse acontecendo”.⁴⁷ Mas eles não se calam, ao contrário, articulam-se através do hip hop, por que criam resistência e, assim, trabalham os significados de sua luta, e vão construindo formas de enfrentamento à realidade.

Eles percebem a existência dos conflitos sociais e os deixam evidentes no seu “*rhythm and poetry*”, como uma situação cultural, étnica, quase sempre, associada à sua condição de classe, visto que esse conflito abarca todas as dimensões da vida cotidiana e está presente no próprio seio da favela.⁴⁸ Não há, por assim dizer, uma doutrina a ser seguida, um comportamento ou uma única visão do cotidiano. Do modo particular como cada um, individualmente, ou mesmo o grupo age em sua comunidade, espera-se está contribuindo, de uma forma ou de outra, como exemplo a ser seguido. É como se pode observar nas palavras de Dexter à revista Rap Brasil.⁴⁹ Falando sobre o rap, ele diz que acredita poder “*auxiliar na transformação da juventude, que está seguindo pelo caminho da criminalidade.*”

*Hoje, eu encontrei-os discutindo sobre uma nova letra, uma composição nova que estava sendo produzida por um deles. Percebo, às vezes, divergências entre eles, evidentemente que estas giram em torno da forma como o cotidiano vai sendo retratado no rap, e não, em relação à consciência do problema. Para eles, não basta que alguém faça um discurso social contestatório, mesmo que coincida com o que eles pensam; é preciso sentir na pele o que se passa para merecer credibilidade. Assim é o rap; uma composição que fala da experiência do corpo. “Resolvi falar sobre a sociedade e o meu cotidiano, minha quebrada. Todos sabem que há muita hipocrisia na sociedade, na forma como somos tratados pela burguesia, mas eu quis dizer do jeito que eu sinto que ela é. O rap não é fantasia, aqui não é novela, nem estamos em holywood.”*⁵⁰ Ao falar dos seus sentimentos,

⁴⁷ JC – da Juventude Sangrenta.

⁴⁸ Trabalho em uma escola que, embora localizada no centro de Caruaru, atende alunos de bairros da periferia. Muitos daqueles jovens, ao perceberem minha ligação com os hoppers, indagam-me se não temo poder me tornar vítimas de alguma ação criminosa; às vezes, perguntam: como pode alguém gostar de música de maconheiro? Uma vez um jovem da favela me disse que ouviu uma senhora comentar, ‘*não sei como o professor não tem medo de andar com esses meninos?*’ Fico me perguntando como é possível não se perceber na letra do rap, pois ela trata da realidade de cada um daqueles alunos ou daquela senhora. Mas, ao mesmo tempo, entendo que se trata de uma questão cultural, faz parte da forma como cada um interpreta o seu próprio mundo, que, nesse caso, é imposto à periferia. Observo naquele tipo de comentário a presença da massificação ideológica hegemônica no sentido gramsciano do termo. Ver Antônio GRAMSCI. Concepção dialética da história. 1986.; Os intelectuais e a organização da cultura. 1989. p. 14 – 30.

⁴⁹ Do mundão ao cárcere. Rap Brasil – a revista da cultura hip-hop. Ano II – n. 17. Editora Escala. São Paulo. Dexter é um rapper do grupo 509-E.

⁵⁰ MC Irmão J. – O rap ao qual ele se refere é: “Que Brasil é este”.

*suas percepções, estes jovens se sentem estimulados a interferirem na realidade social, como sujeitos, e assim eles acreditam poder transformar o seu cotidiano. “Mas o rap tem um compromisso com a realidade em que vivemos, aqui, por exemplo, eu não vejo criança subindo e descendo o Morro com AR-15, ou qualquer arma pesada, então eu não posso falar disso. Eu tenho que falar do que eu vejo. Rap é isto.”*⁵¹ (Diário de campo – 21/04/2004)

Eles sonham com um futuro melhor e sabem que esse sonho está indissociavelmente ligado ao presente. “*Ser jovem é está de olhos no futuro, é viver com criatividade, não desandar, ser verdadeiro e consciente.*”⁵² A manifestação do desejo por ascender socialmente torna-se muitas vezes um conflito, em virtude da forma como os pais desses jovens os indagam sobre o futuro. Evidentemente, esses confrontos são decorrentes da forma como o sistema estruturou o modelo ideal de sucesso. Mas eles também estão presentes nas ofertas constantes feitas por traficantes para resolver situações,⁵³ bem como propostas de sucesso fácil que lhes são apresentadas pelo mundo do crime.

*Minha mãe muitas vezes me pergunta sobre o que eu tenho ganhado com o rap. Ela não entende que eu faço rap porque eu gosto e não porque eu queira ganhar alguma coisa. Eu sonho um dia ser rapper famoso e ganhar dinheiro e ajudar as pessoas na minha quebrada, fazendo rap, mas não é isso que me estimula a continuar no movimento, nem a fazer rap. O rap é uma maneira de me expressar, de dizer aos outros como eu vejo o mundo, e não se faz isso para ficar rico, se faz isso porque essa é a vida.*⁵⁴

Estes jovens estão, o tempo todo, sendo bombardeado pela idéia de sucesso estritamente vinculada à submissão ao trabalho explorado. Sobretudo pelo fato de não terem concluído seus estudos escolares, eles são constantemente pressionados a aceitarem as condições impostas pelas relações de exploração do mercado de trabalho. Suas atividades culturais e artísticas não são reconhecidas como sendo um trabalho. Eles têm um sonho de um dia serem reconhecidos pelo que fazem, quando

⁵¹ DJ Nino – Consciência Nordestina.

⁵² MALVINA – rapper de bairro São Francisco. (22/05/2004).

⁵³ Uma ocasião, ao chegar ao Morro, percebi um jovem perturbado porque alguém lhe havia subtraído um objeto de valor, uma ferramenta de trabalho, como parte de uma dívida que ele não pôde saldar em tempo. Correndo como um maluco para tentar recuperar o seu instrumento de trabalho, foi abordado por um traficante que se ofereceu para resolver a parada, como ele dizia. O chefe da boca ofereceu-lhe o dinheiro e uma arma, aconselhando-o a pôr fim àquela questão. Trata-se de um jovem, de quem a mãe fala com orgulho por ele nunca ter, sequer, posto uma ponta de cigarro em sua boca, ou ter ingerido um só gole de bebida alcoólica. Então, eu tive que intervir, conseguindo para ele o valor correspondente, fazendo-o devolver o dinheiro do traficante, na mesma hora.

⁵⁴ JC. MBJ. 15/05/2003.

desenvolvem um dos elementos do hip hop. O Rap, elemento musical, é o caminho por onde estes jovens têm demonstrado maiores esperanças. E, aí, eles se espelham nos mais bem sucedidos artistas do Rap nacional. O fato é que não é fácil, para eles, sonharem com a possibilidade de vencer as dificuldades diante das pressões sociais, sobretudo do mercado, mas também da necessidade de superarem as fronteiras da favela, como assinala NOVAES (1999: 69).

Enquanto participam de centenas de grupos existentes, os jovens sonham sobreviver através da música, sonham entrar neste mercado. Sonham com o sucesso de vendas, querem vender uma mensagem, mas não 'querem se vender'. Todo o tempo se fazem uma mesma pergunta: entregar ou não entregar o Rap para a indústria fonográfica? Vender onde e para quem? Depois de um contrato, as letras estão ou não mais palatáveis 'ao sistema'? Como definir as fronteiras entre 'ganhar dinheiro com ética' ou 'fazer uns baratos escrotos para ganhar dinheiro'? ⁵⁵

Embora situe-se, mais especificamente, no sudeste do país, onde o hiphop já adquiriu um certo reconhecimento, e, alia-se a este fato a presença dos grandes líderes do hip hop Nacional, NOVAES deixa claro está tratando de uma realidade nacional e, portanto, bastante heterogênea. Levando em consideração os desafios do jovem no Nordeste do país, a situação agrava-se, pois, junto à questão econômica, soma-se, a questão cultural que, evidentemente, está presente também no sudeste, mas, aqui, ela tem um agravante: “a virilidade do nordestino”. Um jovem pobre, de pele escura, de baixa escolaridade, favelado, não pode querer sobreviver da música, da dança e do grafite, numa região como esta, onde homem que se preza tem de trabalhar no pesado, ser cabra macho. É assim que a vida tem sido para eles, muito mais dura. ⁵⁶

Constantemente eles estão sendo criticados em virtude da linguagem ríspida com que se referem aos seus antagonistas, pelos palavrões presentes em suas composições. Há, inclusive, exigências para que eles utilizem uma linguagem rebuscada, não própria do cotidiano da favela e nem sempre dominadas por eles. Numa reunião com a secretária de cultura da cidade, em tom um tanto severo, ela fez a

⁵⁵ Conforme notas inseridas no texto citado, as expressões entre aspas simples, pertencem a Mano Brown, dos Racionais MC's.

⁵⁶ Eles têm procurado o apoio do empresariado local, na busca de patrocínio das atividades sociais realizadas pela Família MBI, bem como financiamento da gravação das bandas. Mas eles têm assistido verdadeiros shows de indiferença, quando não, grosserias, por serem pobres, favelados e de baixa escolaridade.

seguinte crítica aos rappers: *“por que vocês não eliminam as agressividades, presentes nas composições de vocês, feitas aos policiais? Façam a crítica, mas de forma inteligente.”* Um rapper, com o mesmo tom com que ela havia feito a crítica, respondeu: *“você fala de inteligência? Por acaso é você quem sofre na pele o que passamos aqui? Como então quer nos dizer o que temos que fazer? Isso é inteligente?”* Vale aqui, mais uma vez, está atento às observações de NOVAES (Op. Cit. p. 66), quando trata do conteúdo do Rap, diz aquela pesquisadora: *“Sem a munição do ‘local’, não há letras, não há ‘poesia’ para este ritmo seco, marcado e, de certa forma, previsível.”*

Talvez aí resida a razão de os rappers repetirem não se tratar de música para playboy e sim para os aliados e, em alguns casos, música de ladrão. Em *‘Sobrevivendo no Inferno’*, Mano Brown faz referência aos *“mais de cinquenta mil manos”*, que apóiam seu rap duro e desalinhado. Em *‘vida louca’*, ele afirma: *“... eu sou problema de montão, (...) homem da selva, sou leão, eu sou demais pro seu quintal, (...) eu sou o mano, homem duro do gueto, (...) aquele louco que não pode errar, aquele que você odeia amar (...)”*.

O que eles desejam não é estabelecer uma “luta de classe” com a leitura “seca” da realidade, pois o rap, para esses jovens, é muito mais uma manifestação do desejo de afirmação pessoal e do cultivo da auto-estima. Ele se apresenta como instrumento de lazer e de cultura, como meio de informação, mas também de profissionalização, por que sonham ganhar a vida. Mas não se pode descartar completamente a presença de um enfrentamento de classe, ou a formação de uma consciência social que promova um confronto dessa natureza. É possível encontrar, tanto no movimento nacional, como no Morro Bom Jesus, essa discussão.

Hoje decidi conversar com eles sobre política. Visto tratar-se de um ano eleitoral, queria saber como eles avaliavam a conjuntura política, e, mais que isto, como eles viam o fato de jovens da favela que reclamavam da ausência de políticas públicas na favela estarem divididos fazendo campanhas política dos mais diversos candidatos. Um jovem me disse: “eu já fiz campanha para muitos candidatos, mas não votei em nenhum deles, pois não acredito neles, pois eles só fazem prometer. Mas como eu precisava do dinheiro para sobreviver, eu precisava me alimentar, então tive que trabalhar para um deles...” Nem havia acabado de falar, quando um outro o interrompeu, dizendo: “pra você vê como é a situação aqui da periferia, todos trabalham em função de certos favores, é como

diz GOG – citando um rappers do Distrito Federal – ‘o que me dói mais é ver meu povo caindo na cilada, trabalhando em campanhas milionárias por migalhas’. Como se pode perceber, de certo modo, está aí, presente, um embate social de classe”. (Diário de campo – 10/10/2004)

“Cada um é cada um”. Essa é uma expressão muito presente nas conversas de roda. Parece não haver uma preocupação com a manutenção de uma uniformidade de discurso ou ação nesse mundo de becos e vielas intermináveis, de fatos inusitados e escassez de quase tudo. Na favela, cada jovem tem de encontrar uma forma de sobrevivência e será respeitado pelas escolhas que tiver feito, pois ele é único em suas escolhas.

*Hoje numa roda de conversa decidi falar com eles sobre um tema que está sempre presente na televisão: a chamada “lei do silêncio”, que, segundo o discurso apresentado pelas emissoras de TV, tem sido imposto à favela pelo tráfico. Um jovem interrompeu minha fala afirmando não se tratar de “lei de silêncio”, mas de “respeito” às escolhas que marcam a existência de cada um na favela, como parte do jogo pela sobrevivência. Uma espécie de “acordo tácito”. Cada um é responsável pela escolha que faz. Se eu escolho o caminho da criminalidade, da vida bandida, do tráfico, eu não posso afirmar que fui levado ou obrigado por alguém a fazer essa escolha. Por ela, só cabe a eu mesmo responder. Se tivéssemos que culpar alguém pelas escolhas erradas que, por acaso, tivesse feito na vida, esse alguém seria eu mesmo. É claro que o sistema, a ganância dos ricos, que não deixa alternativa ao povo da periferia, é que é o grande culpado, mas eu posso me posicionar contra tudo isto, que é o que faço. A vida bandida surge aí, como alternativa, visto que não há outra saída à favela. Nós do hip hop procuramos mudar isto, mas somos discriminados.*⁵⁷ (Diário de campo – 06/03/2004)

Essa assunção da responsabilidade individual da escolha que cada um faz está retratada na desterritorialidade estabelecida pelo fluxo da vida na favela, como acentua ADAD (2002: 65 – 73). Em seu estudo sobre corpo e movimento, diz ela: “Há, pois, uma circulação desses jovens expressa na instabilidade da desterritorialização e do reagrupamento contínuo, que se poderia chamar de estratégia de rua, características dos bandos nômades, evidenciadas nas suas ações informais. Eles não sabem informar, quando solicitados, sobre o paradeiro dos outros.” Mas eles não são vagabundos, no sentido negativo desta palavra.

Aqui na periferia, a gente procura passar a idéia de que ser jovem é saber curtir a vida sem se envolver com a marginalidade. O jovem periférico não está preso à

⁵⁷ Suspeito. 20/10/2002. Diário de campo.

*sua quebrada, ele está sempre circulando por todos os espaços da cidade; aí, ele está sempre observando as coisas, aprendendo com elas e se inspirando nelas. Ele tem inteligência e a vida é sua escola. Ele quer se divertir, mas está aprendendo com tudo o que está ao seu redor.*⁵⁸

⁵⁸ Dj. NINO – Morro Bom Jesus. (29/06/2004).

Capítulo Dois – Hip hop: do gueto à favela.

1. Hip hop: um movimento social juvenil.

Os Movimentos Sociais têm se tornado palco do interesse das mais diferentes pesquisas sociais, só a partir da segunda metade do século XX. Sociólogos, antropólogos, historiadores, pedagogos, jornalistas, cientistas políticos, entre outros, passaram a desenvolver interesse pelo estudo dos Movimentos Sociais. Essa “migração” acabou por trazer, ao mesmo tempo, uma ampliação do sentido atribuído a esse conceito, adaptando-o aos diferentes campos do conhecimento, e uma preocupação semântica como que a esvaziar o conceito, visto que, se toda manifestação social é Movimento Social, logo nenhuma manifestação social é Movimento Social (RODRIGUES. 2000: 11). Evidentemente, não vamos entrar aqui no mérito dessa discussão, e se nos referimos a ela, foi apenas para ressaltar o aspecto positivo dessas apropriações. Estas proporcionaram repensar aquele conceito, objetivando atender exigências específicas da atividade científica nos mais diferentes campos do saber, possibilitando incluir, nessa conceituação, as *“ações populares coletivas resultantes da presença de necessidades percebidas pela sociedade, por classe ou grupo social determinados, a ela pertencente, bem como, aquelas ações que se situam na ausência do Estado, ou na sua insuficiente eficácia, para satisfazê-las.”* (id. P. 39 – 48).

A literatura sociológica mais recente tem tratado os Movimentos Sociais como *“ações coletivas de caráter socio-político e cultural que viabilizam distintas formas de a população se organizar e expressar suas demandas”*. Segundo GOHN (2003: 13 - 6), os Movimentos Sociais *“representam forças sociais organizadas que*

aglutinam as pessoas não como força-tarefa, de ordem numérica, mas como campo de atividades e de experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais.” As experiências, de que são portadores os Movimentos Sociais, segundo aquela pesquisadora, recriam-se, cotidianamente, na adversidade de situações que enfrentam. A partir delas, constituem resistências às forças que os oprimem e, potencializam fazeres positivos. Os Movimentos Sociais destaca-se como agentes sociais fundamentais na criação de identidades de grupos, antes dispersos e desorganizados, e ao realizarem estas ações, *“projetam em seus participantes sentimentos de pertencimento social. Aqueles que eram excluídos de algo passam a sentir-se incluídos em algum tipo de ação de um grupo ativo.”*

O hip-hop engloba certas formas de organização política, cultural e social juvenil, de modo que, para caracterizar de forma mais abrangente sua ação social, o melhor caminho é concebê-lo um *“movimento”*, associando-lhe o adjetivo *“social”* (ANDRADE, 1996). Seguindo esta orientação, ROCHA, DOMENICH e CASSEANO (2001: 17, 8) afirmam que *“Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial.”*

Quando de suas atividades artísticas, os hoppers chamam a atenção quanto à ausência de políticas públicas que valorizem a dimensão cultural e lúdica da vida do jovem na favela, como acontece em outros setores da sociedade.⁵⁹ É a ação política constituindo-se em instrumento a serviço da transformação daquela realidade. Enquanto um Movimento Social da contemporaneidade, eles (os hoppers) descrevem uma performance que os definem como atores históricos, como dotados de uma missão transformadora. Ainda que inconscientemente ou mesmo em discordância, eles deixam explícito seu papel político.

⁵⁹ Os hoppers da MBJ, quando questionado sobre suas atividades, afirmam: *“aqui não existe lazer, nossas crianças crescem ouvindo tiro de revólveres e muito sangue, nosso objetivo é ocupá-los ao máximo com os quatro elementos e assim eles não se envolverão com o crime.”* Um Jovem, “bebê”, como é conhecido, dezessete anos, me disse: *“cresci vendo muito sangue e cabeças rolarem. O que você imaginar no mundo do crime, eu já passei.”*

Como assinala BURITY (1999: 34, 7):

A expectativa de mudança total ou demarcação de um ponto de ruptura que instaure um ‘novo tempo’ é, certamente, um dos mitos mais recorrentes que herdamos do imaginário social dos últimos duzentos anos. [...] a ‘Revolução’ está no cerne desse legado discursivo. Ela aparece ou em seu próprio nome ou subjacente à concepção de mudança que pressupõe uma propensão natural, e geralmente ascendente, a uma instabilidade permanente na sociedade, seja devido a conflitos de interesses materiais, seja a reações contra a opressão e a dominação.

No hip-hop tudo tem a ver com a afirmação de uma identidade esmagada pelo peso de uma grande cidade. Ele busca, no passado, as raízes culturais de uma convivência mais solidárias. Seus heróis são sempre identificados com a luta das minorias econômicas e culturais. Não negam o papel do Estado na sociedade, mas reivindicam o controle da vida cotidiana, lutam pela autonomia do indivíduo fora do âmbito da máquina estatal, tomam a institucionalização da sociedade como uma necessidade, mas não lutam pela sua obtenção.⁶⁰ Encaram o processo de mudança como sendo uma tarefa histórica cuja conquista se dá como resultado de uma transformação que se processa no mundo cultural e da ação política da sociedade organizada.

Essa mudança acontece como reação produzida pelo indivíduo que se põe aí como um dissidente em relação à sociedade. Essa dissidência é o ponto de partida da mudança. *“Cada um tem que fazer sua correria e, na medida em que acredita em si mesmo, acredita também no outro. Eu faço a minha parte conforme acredito, e espero que cada um faça a sua, isto é, se tiver confiança no seu trabalho, não espere pelos outros”*.⁶¹ *“Não acredito em mudança que venha como resultado da ação única dos partidos políticos. A política é uma forma de corrupção que não perdoa ninguém. Eu não apoio nenhum político, pois, mesmo que ele seja uma boa pessoa, acaba por se*

⁶⁰ Quando interrogado sobre a participação na vida política, é comum perceber sua descrença na sociedade política. Sua apatia flagrante não vislumbrando, por assim dizer, um projeto social de mudança no qual eles sintam-se entusiasmados a se engajar. O rap “três terroristas da periferia” deixa clara a visão que possuem dessa realidade, a leitura que extraem das relações que estabelecem com o Sistema. Eles entendem que o culpado da condição existencial deles é o próprio Sistema, representado pelos três terroristas: a política, a polícia e a violência.

⁶¹ Dj. Nino – FMBJ - 25/05/2003.

*corromper. No que eu acredito? Acredito no hip hop, no meu trabalho. Vou combater o sistema enquanto ele existir. Eu sou o anti-sistema”.*⁶²

MC’s, b. boys, grafiteiros e Dj’s são os protagonistas dessa ação e se vêem na necessidade de utilizar o drama da vida na favela como instrumento de superação da consciência angustiada do jovem da periferia. E mais, descrevendo o modo de vida, seu cotidiano, denunciando a opressão, o preconceito e a violência, objetivam fazer a sociedade rever seus conceitos sobre eles. Assim, convocam os jovens favelados a mudarem sua visão, seu modo de vida, seus conceitos sobre si mesmos e sobre os outros. Desse modo, os hoppers vão construindo caminhos que se colocam como alternativa ao jovem da periferia. Essa forma de expressão entende-se dentro do que o “DJ” faz, do que o “MC” faz, ou seja, a afirmação constante do seu nome. É o mesmo que o “B-Boy” faz no meio da rua, em cima de um pedaço de cartão, e também do que o Grafiteiro faz: a sua assinatura, “tague” espalhada por todas as ruas, paredes e muros. São maneiras diferentes de dizer ao mundo, “nós existimos”, e pontuar pela cidade os seus próprios caminhos.

*Hoje decidi conversar sobre minha percepção sobre o filme “Cidade de Deus”. fiz algumas considerações ao fato de o filme retratar tantos adolescentes envolvidos na criminalidade sem fazer qualquer referência aos seus pais em nenhum momento. Dizia eu: “é como se eles estivessem alheios a tudo”, no que eles me interromperam, dizendo: “mas aqui é assim, a escolha que cada um faz leva consigo até o fim. Não interessa se é criança ou adulto. Tem muitos moleques que, ao escolher a vida do crime, seus pais o abandonam e, às vezes, até desaparecem, deixando-os sozinhos no mundo. Por isso, eles formam grupos para fumar maconha, roubar e fazer tudo o que é errado.”*⁶³ (Diário de Campo – 22/03/2003)

Essa individualidade é resultado da particularidade do olhar que cada um desenvolve no cotidiano. Através dos quatro elementos do hip hop (a música, a dança, o grafite e a discotecagem), cada um é convidado a retratar seu olhar sobre o mundo que o circunda, e é assim que nascem as composições produzidas pelos rappers,⁶⁴ os

⁶² JC – da Juventude Sangrenta.

⁶³ Fala coletiva. 31/05/2003.

⁶⁴ Um dia, falando sobre as oficinas de MCs que o movimento mantém no MBJ, perguntei como a garotada produzia seus próprios raps, sendo eles tão pequenos. Existem garotos com doze, treze anos que já escrevem rap. Naquele momento, eu levava em consideração o fato de que, construir rimas para garotos que ainda não sabiam nem escrever direito, constituía-se uma dificuldade. Um MC, oficineiro,

desenhos grafitados nos muros, a performance do DJ nos pikapes e os movimentos do b. boy no cartão. A única regra aqui existente, parece ser a que cada um tem que expressar sua sensibilidade, na forma como cada um é tocado pela realidade vivida.

A musicalidade é um tipo muito urbano que dirá qualquer coisa a quem quer que sinta o pulsar da cidade. É o resultado de um processo democratizante, acessível a músicos e a não músicos; é uma música com códigos rítmicos muito específicos, que qualquer pessoa, com o equipamento certo, pode aceder. Os riscos do grafite seguem o ritmo das mãos, muitas vezes trêmulas e as cores parecem brotarem de dentro, de uma aquarela que cada um parece possuir em seu interior. Assim é também em relação ao break, cujos movimentos agressivos da dança, parecem quebrar o corpo. Dessa maneira, criam-se novas formas de relações sociais, gerando a auto-estima e a confiança no espírito de luta da periferia. Os hoppers se colocam como exemplo de luta e de resistência cultural e social. É evidente que, aqui e ali, o modelo institucional burguês de vida acaba sendo copiado, visto que é da superação e não completa ruptura desse modelo que depende, em grande parte, o sucesso da periferia. Assim eles criam novas formas de sobrevivência na favela.

O discurso contra o sistema reflete a consciência de que a problemática social não se restringe à favela, mas é muito mais ampla. O que lembra as considerações de BOURDIEU (1997: 159) ao afirmar que nem tudo que se vê no campo tem, ali mesmo, seu princípio. Mas isso pode estar em outro lugar. É o efeito de lugar. *“Nada mostra melhor que os guetos americanos, esses lugares abandonados, que se definem, fundamentalmente, por uma ausência – essencialmente a do Estado, e de tudo o que disso decorre: a política, a escola, as instituições de saúde, as associações, etc.”* O hip hop significa, aí, a ação de um movimento social que deseja estabelecer um marco divisor na ausência de políticas públicas e na falência das instituições. Sua criticidade é implícita à dimensão cultural e social que o constitui. A leitura do mundo e a construção da consciência juvenil na periferia, eis o sentido cultural e histórico, mas também político de sua ação. No hip-hop, o cultural tem uma força política capaz de interferir na realidade social, constituindo-se, por assim dizer,

respondeu-me: *“todos aqui vivem a mesma realidade e a matéria de que eles necessitam para fazer o rap está no cotidiano deles. Eles vão aprendendo a lidar desde cedo com isso”*.

em sua essência.⁶⁵ Política, história e cultura produzindo a vida e fugindo da lógica da exclusão social, promovida pelo sistema.

2. O hip hop em suas origens: a transformação do gueto.

O hip-hop é um movimento originário de uma época em que proliferam grandes discussões sobre direitos humanos e, na ordem dos fatos, os marginalizados nos guetos americanos se articulavam para fazer valer suas propostas e lutas sociais. Sua trajetória inicial remonta os anos de 1960 nos Estados Unidos,⁶⁶ época de maior efervescência das questões sociais, envolvendo, sobretudo, as relações interétnicas, nos guetos nova-iorquinos.⁶⁷ Especificamente em 1968, Afrika Banbaataa cria o termo “hip-hop”. Esse período se destaca pelos embates sociais em defesa da cidadania e o surgimento de lideranças expressivas do movimento negro, tais como: Martin Luther King, Malcom X e grupos como os “Panteras Negras”.

O termo hip-hop, que quer dizer qualquer coisa como "saltar", "andar" ou mesmo "põe-te à milhas", teve sua origem marcada por confrontos sociais juvenis nos bairros nova-iorquinos do Harlem, onde dois jovens negros, Djs, Afrika Banbaataa, e Grand Master Flash, inspirados em duas movimentações cíclicas da cultura, criam então o termo. Com isso, eles objetivam denominar o conjunto de manifestações artísticas e culturais dos guetos norte-americanos,⁶⁸ A primeira delas estava

⁶⁵ Em 2002, quando em visita ao Brasil, Afrika Bambaataa, criador do termo hip-hop, nomeou o “conhecimento” como o quinto elemento do hip-hop. Folhateen – FOLHA DE SÃO PAULO. 28/07/2003. p. 5. Isto tem a ver com o que a Família MJB faz no Morro: uma série de oficinas objetivando compartilhar o saber da periferia e influenciar os jovens a criarem as condições para uma vida saudável naquele ambiente.

⁶⁶ Informações coletadas do site: <<http://newhiphop.8m.com/about.html>> (acessado em 05/12/2001).

⁶⁷ Parte da crítica que os hoppers tem recebido, aqui, no Brasil, sobretudo quanto à questão cultural, deve-se ao fato de este movimento manter aspectos de suas origens americanas. Nesse caso, os hoppers são acusados de estarem a serviço da invasão cultural norte-americana. Crítica que consideramos impropriedade, pois basta um olhar criterioso para percebermos que há muito da criatividade do garoto no atual movimento nacional, que se detém a fazer uma leitura crítica do cotidiano, sobretudo juvenil, das periferias brasileiras.

⁶⁸ O que é hip-hop? <<http://newhiphop.8m.com/about.html>> (acessado em 05/12/2001). RAÇA BRASIL - Revista dos negros brasileiros. Ano, 1, nº 3 – Editora Símbolo.

representada na forma como se transmitia a cultura dos guetos; a segunda, justamente na expressão da dança mais popular da época, ou seja, saltar (hop) movimentando os quadris (hip). A cultura se constituía um instrumento essencial na luta, numa sociedade que procurava, por todos os meios, negar a identidade do povo negro escravizado. Reconhecer sua identidade, suas origens e sua luta constituíam o primeiro ato para a libertação.

O hip-hop foi se constituindo um convite à festa, e, na sua nascente, a geração de Afrika Banbaataa surgiu como expressão cultural de rua, como uma forma de pacificação das guerras de gangues que assolavam o bairro nova-iorquino e o bairro negro do Bronx. As condições sociais e econômicas dos guetos americanos, como nas periferias de todo o mundo (e a brasileira não é uma exceção), ensejavam um processo de reprodução das disputas sociais pela dominação do espaço público urbano, local onde se realizavam as trocas sociais, levando a conflitos de natureza física, entre gangues rivais. Um apartheid social, estimulando relações tumultuadas por violência, do qual ninguém podia escapar. Banbaataa teve a idéia de transformar os embates corporais violentos, resultantes desse estado social, em confrontos artísticos que possibilitassem uma nova leitura da realidade social por seu próprio povo.

Desse modo, ditou-se o cenário em que as disputas pelo espaço público nas Metrôpoles, objetivando a demarcação de territórios, acentuada pelas brigas de rua das gangues, tornaram-se expressões artísticas reconstruídas nos movimentos corporais da dança. Surgiram, aí, os breakers com suas coreografias,⁶⁹ que são embaladas por longas narrativas rítmicas e cujos conteúdos retratavam cenas do cotidiano da vida daqueles jovens. Mais tarde isso ficou conhecido como “rap”, ou seja, “rythm and poetry.” Os breakers, majoritariamente de origem negra e hispânica,⁷⁰ em suas coreografias, encenavam movimentos que refletia o corpo, debilitado pelas lutas sociais. Associa-se a estas manifestações o protesto às condições sociais nos guetos, bem como ao envio de soldados à guerra do Vietnã. Percebeu-se que *“a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os movimentos de revolta e de exclusão,*

⁶⁹ Nessa disputa, seria considerado vencedor aquele grupo que permanecesse maior tempo dançando e com maior número de coreografia. Id.

⁷⁰ Da América espanhola.

uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência". (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO. Op. Cit. p. 17).

O "rap", elemento musical do hip hop, teve um papel fundamental,

*Porque oferecia aos jovens de Nova York a chance de se expressarem livremente (...), era uma forma de arte acessível a qualquer um. Você não precisa de um monte de dinheiro ou de equipamentos sofisticados para rimar. Nem precisa fazer um curso. (...) O rap também se tornou popular porque oferecia desafios ilimitados. Não havia regras, exceto ser original e rimar na batida da música. Tudo era possível. Fazer um rap sobre o homem na lua ou sobre quão bom um DJ é.*⁷¹

Seus precursores, ao que tudo indica, parecem ter sido os griots, contadores de história que carregavam na memória toda a tradição das tribos africanas, preservaram suas técnicas em versos, passados de pai para filho. Eles eram possuidores das técnicas rítmicas absorvidas pelos rappers, que as adaptaram ao construir suas narrativas do cotidiano. Assim como, no nordeste do Brasil, os repentistas, emboladores, cantadores e todas as outras categorias de poetas populares tiveram como precursores os romancistas medievais, conhecidos, ainda hoje, pela sua influência na literatura e costumes populares dos nordestinos. Nos guetos americanos, essas tradições se expressam no signifying ou nas dozens (espécie de "desafio" em rima). São versos conhecidos até hoje, que usam a gíria dos bairros negros e impossibilitam a compreensão dos brancos. Contam histórias de prostitutas, cafetões, brigas, tiroteios e tudo o que envolve o mundo da marginalidade.⁷²

Essa tradição poética é recuperada por volta da década de 1970 e posta a serviço da cultura que estava em desenvolvimento nos guetos americanos. Recitando poemas sobre bases percussivas com influências do jazz, esses artistas foram os precursores dos MC's⁷³ que, poucos anos depois, iriam criar o rap, associado a um tipo de dança, o street-dance, cujo estilo mais conhecido era o break, que teve seu momento de glória em meados dos anos 1980. Após esse período, caiu um pouco em desuso, talvez porque, como o nome indica, o break, que significa partir, implicasse

⁷¹ Disponível em on-line. <www.daveyd.com>. acessado em 05/12/2001.

⁷² O hip-hop nos Estados Unidos. Site citado.

⁷³ Expressão que significa "mestre de Cerimônia". Trata-se do cantor de rap.

nos seus praticantes sérios riscos e lesões. Não se vê, em uma mesma proporção, o surgimento de grupos de break como se tem de rap. Os B. Boys, com seus movimentos improvisados, abusavam da criatividade para expressar uma forma de protesto, como afirma Andrade:

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra, debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão, com os pés para cima e procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra. (ANDRADE. Op. Cit.).

Definindo-se como uma filosofia da não violência, o hip hop se afirma na luta do jovem do gueto, em defesa do direito à diferença cultural, étnica e ideológica. Essas diferenças culturais estão presentes no contexto social urbano, não deixando, no entanto, de expressar um discurso contestatório, com uma certa agressividade que é confundida por muitos como estímulo à violência. É o paradoxo da linguagem no hip-hop, que se soma a tantos outros. Tendo como proposta conter a violência praticada na e contra a favela, toma como meios de expressão a própria linguagem daquilo que combate, como forma de contestação. É uma forma de catarse em face à violência sofrida. É a cultura organizando-se em movimento político e se estabelecendo como instrumento de mudança social.

Inicialmente, constituiu-se num conjunto de manifestações artísticas, que envolvem música, conduzida por DJ e MC's, dança e grafite, objetivando a constituição de um espaço de cultura e lazer, com finalidade de manter os irmãos longe das drogas, da violência e da criminalidade. Mas o que esses atores sociais realizam é muito mais que o simples cultivo de atividades artísticas objetivando o desenvolvimento das potencialidades culturais dos jovens. É a pontuação de um processo de motivação, auto-afirmação de sua existência, como forma de enfrentamento às dificuldades que os desafiam no cotidiano do gueto.

À década de 1980, o movimento nos Estados Unidos presenciou a segunda geração do hip-hop com o "Public Enemy". Aquela geração do hip-hop americano foi

influenciada pelas lutas desenvolvidas pelos movimentos sociais que se evidenciavam, naquele momento nos Estados Unidos, pelos embates quanto às questões étnicas: “*eles traziam na sua poesia referências baseadas nas atitudes de líderes negros como Martin Luther King e Malcom X.*” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO. Op. Cit. p. 36). A identidade negra, (diferente, mas não inferior), é o marco decisivo da luta dos hoppers, porque entendem que a afirmação cultural contra a tendência à massificação produzida pelo sistema se constitui elemento essencial no processo de libertação. Entender-se como povo livre, com identidade própria e com uma tradição rica, é o primeiro passo fundamental ao enfrentamento das condições de opressão.

Os protestos inseridos nessas atividades culturais são já uma demarcação do sentido, é o surgimento de um Movimento Social “juvenil”. É o hip hop marcando o espaço “político” como território de luta social configura aí, como consequência do desenvolvimento de suas habilidades político-culturais, o cultivo da auto-estima do jovem e a assunção do espaço-território. O hip hop representa a continuidade de um processo social que teve seu início com as lutas sociais que se davam nos guetos americanos, e mais recentemente, anos 60, o contexto de lutas e movimentos radicais contra as políticas de dominação em todo o mundo, principalmente no que diz respeito à segregação sócio-cultural, em defesa dos direitos humanos e das minorias étnicas e sociais. Os negros, mas não apenas eles, reclamavam o direito de poder construir suas vidas sem depender da autorização da elite branca nem de seu paternalismo burguês.

A Organização Black Panthers exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foi resgatada pelos membros do hip-hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra os negros. (ANDRADE. 1996)

Enfraquecidos com a progressiva repressão policial, os *Black Panthers* tiveram a continuidade de sua luta nos movimentos culturais, sobretudo musical, sendo o hip-hop uma espécie de irmão mais novo desse movimento. O depoimento do breaker Crazy Legs, um dos fundadores da “Rock Steady Crew”, gangue de break pioneira, quando em visita a São Paulo em maio de 1999, lembrando os primórdios

do hip-hop em Nova York, revelou que muitos dos primeiros b.boys, rappers e grafiteiros eram os irmãos mais novos dos Black Panthers.⁷⁴

O ambiente cultural, criado pelos “Black Panthers”, influenciou os hoppers, principalmente artistas como Isaac Hayes, que fazia os habitantes do gueto dançarem com músicas que ele mesmo intitulava de “Raps”. Estes eram compostos por uma base musical dançante e acompanhada de longas narrativas rimadas que seguiam o ritmo reproduzido, naquele momento, por palmas. Hoje, o “rap” é acompanhado por batidas eletrônicas, gravadas em vinis. Além disso, as mensagens contidas nas letras eram informativas, de alto teor político-social. Juntando a música (Rap), embalada pelos Dj, a dança (Break) e a arte plástica (Grafite), tem-se aí os elementos que deram origem ao hip-hop. Portanto, fazem parte do universo do hip-hop, quatro elementos fundamentais: O MCing, o DJing, o B-Boying e o Graffiti. Sendo este e o B-Boying, os elementos que possuem uma ligação mais profunda com a comunidade negra e latina dos EUA.

O Grafite, pinturas, assinaturas e murais de rua, geralmente feitos com spray, representam outra forma de expressão ligada ao hip-hop, que criou, também, em termos de moda, um estilo muito característico, marcado pela utilização de roupas de corte desportivo e tênis, estes, muitas vezes, desapertados. As calças, invariavelmente com aspecto de terem sido compradas dois números acima do adequado ao seu portador (quanto mais larga melhor), devem ser usadas sem cinto, a cair pelas ancas abaixo, e, não raro, a roçar a linha púbica.⁷⁵ Essa é uma particularidade que, garantem os especialistas,⁷⁶ teve a sua origem nas prisões americanas onde os reclusos, por lhes serem confiscados os cintos, se habituavam a usá-las desse modo, transportando para as ruas, quando libertados, esse novo “look”.

⁷⁴ O hip-hop nos Estados Unidos. Site citado.

⁷⁵ Ouvi depoimentos de jovens que foram abordados por policiais nas ruas e, num ato de violência, esses soldados levantaram as calças dos garotos até o umbigo, apertando as partes íntimas deles.

⁷⁶ O que é hip-hop. Disponível em <<http://newhiphop.8m.com/about.html>> acessado em 05/12/2001.

Pensado pelos seus líderes (muitos deles ex-membros de gangs,⁷⁷ como foi o caso do DJ Afrika Bambaata, considerado o porta-voz do movimento), como uma afirmação cultural underground, o hip-hop levou pouco tempo a ultrapassar as fronteiras do Bronx, da comunidade negra americana e de toda América, tornando-se, em meados dos anos 1980, uma das correntes musicais mais fortes e lucrativas da indústria discográfica. É com o “Rap”, expressão verbal do hip hop, que essa cultura adquire um caráter mais acentuado, pois, por intermédio dele (o rap), o jovem é trabalhado em sua apreensão e verbalização do mundo cotidiano. Mas o hip-hop não deve ser visto como um estilo musical. Ao contrário do que muitos possam pensar, ele é, acima de tudo, um estilo de vida. Daí o seu sentido cultural: *“um sintoma da existência para onde refluem os problemas com os quais uma sociedade está em dívida, sem saber como tratá-los”*, como quer CERTEAU (1995: 199). Com uma capacidade de ação, não apenas como resposta aos conflitos sociais e determinações econômicas, mas como construção mesma da realidade existencial.

3. O hip hop em Caruaru: reconstituindo sua história.

Caruaru tem suas origens ligadas às feiras para comércio dos produtos do agreste e do sertão (FERREIRA. 2001. p.108), definindo aí sua vocação de cidade comercial. Localizada a 136 Km. do litoral pernambucano, na região do agreste, desempenhando, nessa região, uma função de “principal pólo comercial”. Essa posição, aliada às questões sociais provocadas pela inércia política em face ao fenômeno natural da seca, tem ocasionado um fluxo migratório na região. Esse fluxo em direção à cidade, de uma população que vai se fixando aí, em condições precárias de sobrevivência. Trata-se de⁷⁸ uma grande massa de desempregados, ou de pessoas

⁷⁷ Nome atribuído a grupos de jovens que se enfrentavam em lutas para marcar terreno nos guetos americanos.

⁷⁸ Acreditamos serem essas as principais causas do processo de ocupação desordenada do espaço urbano de Caruaru, fruto de um fluxo migratório de população, proveniente das cidades circunvizinhas e zona rural, e que se instalam em espaço urbano em busca de condições econômicas favoráveis, mas nem sempre encontradas. Isso contribuiu para existência desse fenômeno sócio-cultural. Segundo dados do IBGE, Caruaru constava, em 1996, com uma população de migrantes de 11.229. O senso de 2000

que trabalham na economia informal, dependendo, mais especificamente, das atividades comerciais e serviços, em torno das feiras da sulanca,⁷⁹ do *artesanato* e da popular “*feira de Caruaru*”. A maioria dessas pessoas reside em invasões, que vão se constituindo em favelas, lugar que é definido, quase sempre, por uma assistência mínima dos serviços públicos, sem saneamento básico, saúde, entre outros serviços essenciais, gerando um contingente de excluídos sociais. (BOURDIEU. 2003: 159).

É nesse cenário que jovens organizados em “galeras”, submetidos às condições de marginalizados, econômico-sócio-cultural, bem como à violência de que são vítimas, praticadas, sobretudo pelo braço repressor do Estado, a polícia, vêm demarcando espaços públicos, desenvolvendo novos significados, atraindo a atenção da população com protestos, cultura e lazer, desenvolvendo um trabalho educativo. Esses jovens representam a força da cultura hip-hop em Caruaru.

O Morro Bom Jesus, em virtude de sua localização, poderia ser um cartão postal da cidade, não fosse seu aspecto social humano e a fama de ter se transformado em um lugar assustador. Visto de todos os pontos nas proximidades da cidade, é também, um retrato da exclusão social. Seus moradores são pessoas que vivem à margem do processo econômico-social: garis, comerciantes ambulantes, artífices, guardas noturnos, desempregados e uma categoria marginal de servidores públicos contratados por indicações de cabos eleitorais, juntos a tantos outros degredados da sociedade; traficantes, criminosos procurados pela justiça, mulheres que, como forma de sobrevivência, arriscam suas vidas entregando seus corpos às mais diferentes formas de exploração, etc. Uma população que vale por si mesma, pois só é lembrada em período eleitoral ou nos noticiários policiais. “*Os políticos só vêm aqui para pedir nosso voto. Abraçam nossa molecada e depois, somem*”.⁸⁰ Ao “pé” do Morro, está o bairro Centenário, cuja população não se distingue do quadro apresentado. Esses dois bairros são considerados os mais violentos na cidade.

aponta uma população aproximada de 253.312 habitantes, sendo 217 mil, residentes em área urbana e 36.228, no campo.

⁷⁹ Palavra oriunda da junção de “*Sul + elanca*” – tecido popular proveniente da região sul do país, daí “*sulanca*”.

⁸⁰ JC. – da banda Juventude Sangrenta. MBJ.

Nessa comunidade, identificada pelos hoppers como periferia,⁸¹ o hip hop organizado em movimento cultural e social, como no resto do país, vem articulado pela juventude como um manifesto à vida e luta pela sobrevivência, contra a criminalidade, as drogas, a violência policial e o descaso das instituições governamentais, como está claro nas composições poéticas cantadas como meio de informação, pelos rappers. Os MC's, divididos em bandas, têm o papel de organizar as festas na periferia e praças do centro urbano de Caruaru. Juntam-se a eles, outras galeras, os skatistas, meninos e meninas de rua, em virtude da proximidade socioeconômica e cultural. Há um laço estreito entre as manifestações culturais vivenciadas por esses grupos de jovens, que criam alternativas de ocupação dos espaços ociosos, onde são, quase sempre, vitimados pela ação preconceituosa da sociedade burguesa, que, muitas vezes, ratificam a ação violenta do Estado.⁸²

Em Caruaru, os hoppers do Morro Bom Jesus tem procurado atrair a atenção da sociedade, para que esta perceba o fato de como é duro ser jovem, negro e da favela. Scratch! Empurrada pela mão negra na contracorrente do disco, a agulha desliza sobre o vinil. Jovens pretos e pobres, enfezados saltam, dão piruetas, rolam no chão. *“O rap não é embalo para ouvidos pacatos, nem música para play-boy rebolar”*.⁸³ A dança não é remelexo, nem é produzida para anestésiar o corpo, mas tem uma função catalisadora da força do cotidiano; são gestos rápidos, gingas elétricas, agressivas, como um convite à juventude a se situarem na realidade que assim se expressa. As letras não falam de romances de patricinhas e mauricinhos, nem dizem que o Haiti é aqui. Ao contrário, reconhecem as particularidades locais que motivam os discursos agressivos a ouvidos adormecidos.

⁸¹ O termo periferia em Caruaru é mais comum entre os hoppers, possivelmente como influência das leituras das revistas Rap Brasil, que tem uma boa circulação entre os jovens do movimento hip hop. Esses bairros são mais conhecidos pela denominação de “popular” e até “comunidade”. Os hoppers preferem “periferia” ou, favela. Delimitamos como campo de pesquisa o Morro Bom Jesus e o bairro Centenário, embora estes não sejam os únicos bairros com estas características em Caruaru, onde a cultura hip-hop se faz presente.

⁸² Temos ouvido muitos relatos de jovens que afirmam ser trabalhadores, mas que por ocuparem as praças com atividades de lazer, na sua forma rebelde e barulhenta, são tratados como caso de polícia, como marginais, vagabundos. Rótulos que eles acabam assumindo após transformá-los positivamente. Muitos jovens se intitulam “vagabundos de resposta”. É comum também ouvir dos políticos e da sociedade propostas para tirarem esses jovens da rua. Essas propostas não levam em consideração os laços culturais que eles estabelecem com esse espaço público quando o torna seu território.

⁸³ Suspeito – Juventude Sangrenta – Morro Bom Jesus. 30/04/2002.

Jovens pretos, pobres da favela, gritam junto com os MCs: ⁸⁴ “*Sub-raça é a puta que o pariu!*” ⁸⁵ para expressar a revolta cultural ao sistema, enquanto o DJ. corresponde com a mão nos picapes de onde tira um scratch! Seguem-se gritos rápidos, em rimas esquiladas, pau puro contra o racismo, a violência, a polícia, os políticos, o diabo e o bom Deus. “*Em Caruaru, o rap começa a ser ouvido pela galera do skate, maloqueiros que haviam adotado o skate como esporte. Curtem o rap nacional. É entre eles que surgem os primeiros hoppers de Caruaru*”. ⁸⁶

De estilo radical, a galera do skate foi o ponto de partida, a base na qual os hoppers do Morro Bom Jesus foram iniciados. Entre eles, curti-se o rock’n roll, o hard-core e o rap, mas sem a preocupação de serem originais. Curtiam-se os ídolos nacionais. Segundo Back-5, ele e o “Suspeito” ⁸⁷ foram os primeiros a interpretar os artistas nacionais, uma espécie de “cover”. As bandas pioneiras do hip hop em Caruaru são: Rima Negra contra o Sistema, ⁸⁸ Justiceiros MC’s, Alerta pro Sistema e Voz do Morro. A partir da influência dessas bandas, vem a segunda formação composta pelas então existentes: Obsessão Verbal, Juventude Sangrenta, Consciência Nordestina, Realidade Mortal, Calibre da Morte, Pânico do Morro, Poder Negro.

A primeira idéia de fundar uma banda de rap, segundo o próprio Back-5, surgiu entre ele e Suspeito, que, espelhando-se numa banda feminina do sudeste do país, “Visão de Rua”, idealizaram o nome “Visão Negra” para a banda que ensaiavam fundar. O projeto, porém não vingou, restringido-se a interpretações de músicas de outras bandas. Isso foi assim até que se separaram, tomando cada um seu rumo. Assim, a primeira banda de rap vem surgir por volta de 1997/ 98, com o nome de “Justiceiros MC’s”. Hoje, a banda é composta por: Bira, Edu-Brown e Preto. Os “Justiceiros MC’s” ainda hoje existem no bairro Agamenon, embora seus membros não residam

⁸⁴ Vocalistas do rap

⁸⁵ Preto RF. – Obsessão Verbal – Morro Bom Jesus. 30/04/2002.

⁸⁶ Blak-out – em 13/07/2002. É importante observar que a expressão ‘maloqueiro ou maloqueira’ é muito comum entre eles, quando se referem à garotada da favela.

⁸⁷ Suspeito é, atualmente, membro da banda Juventude Sangrenta – MBI.

⁸⁸ Esta, considerada como uma das primeiras bandas de rap em Caruaru. Foi extinta em virtude de envolvimento de integrantes dela com a criminalidade.

todos ali. Essa banda passou por várias formações. De uma delas, o “Dj. Nino” fez parte. Ali, ele foi iniciado como Dj pelo próprio Bira. Nino, porém, separou-se da banda, restringindo sua participação a incentivar a luta pela continuidade do movimento no Morro Bom Jesus. Posteriormente, surge “Alerta pro Sistema”. Naquela ocasião, composta por Back-5, Thusk e Joás. Para este, esse momento representou sua primeira formação. Back-5 continuou o trabalho da banda, juntando-se mais tarde ao Black-out e ao “Nino” da Família MBJ, que atuava como DJ da banda, permanecendo nela até o primeiro semestre do ano de 2002. Hoje, a banda tem um novo Dj, Negro Bee, iniciado no movimento pelo próprio Nino, do Morro Bom Jesus.

O primeiro festival de hip-hop, em Caruaru, ocorreu no ano de 1998 com as seguintes bandas: “Justiceiros MC’s” e “Alerta pro Sistema”. Esse festival realizou-se no Comércio Futebol Clube onde se deu o primeiro campeonato de B. Boys. Até então não havia ainda nenhum grupo de Break, eram apenas B. Boys que dançavam por iniciativa própria. Entre eles destacavam-se Nino, que até então não era DJ, o Adriano, o Rogério, o Jr do Break, entre outros. Segundo relatos dos próprios hoppers, havia muitas meninas, as B Girls, que apreciavam a dança e participavam da roda do break. Esse festival é considerado por muitos como o ponto de partida que identificou a força do movimento em Caruaru.

Após deixar o grupo “Justiceiros MC’s”, o DJ Nino foi a São Paulo, evidentemente como todo nordestino que migra para o sudeste à procura de trabalho, para construir sua vida econômica. Mas também como muitos, voltou frustrado à casa, Caruaru, trazendo, no entanto, em sua bagagem muita informação, discos e uma visão que, embora cada realidade tenha a sua particularidade, “*periferia é periferia em qualquer lugar*”. E é com essa informação que Nino se dispõe a começar uma nova página do movimento hip-hop em Caruaru. Juntando-se a outros companheiros do Morro Bom Jesus, local onde reside até hoje, Nino, também conhecido pelo nome de Brown, juntamente com seu irmão, “Suspeito”,⁸⁹ e o amigo Sinésio iniciaram o movimento naquela localidade. Havia a identificação com a linguagem do rap paulista, sobretudo porque o conteúdo retratado tem a ver com o cotidiano desses jovens. Foi

⁸⁹ Nome com o qual se identifica no movimento hip hop.

isso, inclusive, que contribuiu para a aproximação deles com o movimento hip-hop nacional. O conhecimento sobre o que se passava no hip-hop em São Paulo é desenvolvido através da leitura de revistas especializadas, trazidas por Nino, do sudeste do país.⁹⁰ Esse conhecimento vai circulando de mãos em mãos junto a outras informações posteriormente adquiridas, servindo assim de meio de informação para a juventude do Morro.

O break, a exemplo do movimento nacional e internacional, foi o elemento iniciador no movimento hip-hop, em Caruaru. No Morro Bom Jesus e no bairro Centenário, o break foi o elemento de aglutinação da juventude. Aproximadamente em 1994, o B. Boy, hoje Dj Nino, já reunia seus pares, para dançar funk nos bailes e participar das rodas de break. Eram as iniciativas individuais que levavam aqueles jovens a se reunirem, para a diversão. Aí, nos encontros das “gangues”⁹¹ de bairros, como eram chamados, já estava presente a semente originária do movimento hip-hop. As disputas eram embaladas pelo funk.

A iniciação musical do Morro Bom Jesus no hip hop deu-se através de uma fita K-7 em que estavam gravadas músicas dos “Racionais MC’s”, “Produtos de Rua”, “Naldinho”, bandas que marcaram a iniciação de muitos daqueles jovens no movimento. Foi ouvindo o som dessas bandas e se identificando como as leituras daqueles rappers sobre a vida na periferia, que os jovens do Morro Bom Jesus foram aderindo à cultura hip hop. A composição que mais tem marcado a vida desses jovens no movimento hip hop é “*O Homem na Estrada*”, dos Racionais MC’s. A força da mensagem desse rap fez com que o “Dj Nino” do Morro Bom Jesus juntamente com o “MC. Suspeito” juntando uma a garotada daquela localidade, organizasse o movimento hip hop do Morro Bom Jesus.

Evidentemente, o mundo da periferia tem suas dificuldades e, sobreviver nesse mundo hostil, implica um processo complexo de enfrentamento da realidade da

⁹⁰ Esses jovens acabaram por contribuir para a grande circulação dessas revistas na cidade; antes, não era possível encontrá-las nas bancas de revistas locais. Hoje, as bancas aumentaram suas cotas de vendas, graças aos hoppers.

⁹¹ A palavra gangue, no hip-hop, não significa um grupo criminoso, ou de delinqüentes. Ali, é uma organização de breakers, que se reúnem para se divertir ao som da música. Essa mesma organização é também chamada de crew

qual a juventude não está imune. Isso ocasiona um constante processo de reorientação de postura, sobretudo para quem deseja escapar aos maus exemplos do cotidiano. Assim as bandas acabam por sofrer os impactos da vida cotidiana, vivendo um processo constante de reorganização: entrada e saída de componentes, e até mesmo desaparecendo em virtude das histórias de vida de seus membros. É nesse contexto que a “RSN” desaparece e dá lugar a outras como “Obsessão Verbal” e “Juventude Sangrenta”.

Esses jovens não possuem dinheiro nem freqüentam escolas. E quando freqüentam, não são as mesmas escolas dos jovens de classe média. Incomodam com seus modos estranhos de se portarem, pela linguagem não afinada com as normas gramaticais, pelo barulho de seus aparelhos de som e por residir num mundo tão horrorosamente real que a maioria das pessoas prefere não ver. São tratados como “animais”, como afirma JC.⁹² Muitas vezes são presos pela arrogância policial, que insiste em tê-los como bandidos. “*É contra essa gente omissa, em face da realidade, que os rappers querem berrar para que saibam que na periferia há jovens que não se drogam, não trabalham para o tráfico e ganham dinheiro com trabalho honesto.*”⁹³

Com certeza há também, na favela, aqueles que não suportam a pressão do “mal”. Jovens que se drogam, trabalham para o tráfico e ganham dinheiro desonestamente. “*Somos efeitos colaterais desta política perversa, cuja finalidade é manter o corpo sob julgo da escravidão do consumo que é sua lógica nesta guerra.*” Essa gente se amontoa num beco social sem saída, e aí se constitui a missão dos hoppers: “*fazê-los voltar de sua realidade, encontrar a saída.*” A rebeldia dos hoppers é canalizada nessa direção. É a luta da cultura para erguer o corpo quebrado pela opressão. “*Destilar veneno sob formas de versos longos e insubordinados do rap, da dança robótica do break, do grafite nos muros e a união dos irmãos para defender seus ideais e a vida escravizada pelo sistema*”.⁹⁴ É a fórmula encontrada, para superar os espaços vazios de políticas públicas, que tem como fim os interesses da periferia.

⁹² JC. – Juventude Sangrenta – Morro Bom Jesus. 30/04/2002.

⁹³ Preto RF. – Obsessão Verbal – 25/05/2002.

⁹⁴ Todas as partes aspeadas deste parágrafo são falas de Black-out. – Alerta pro Sistema – 25/05/2002.

O funk, música que embalou os encontros dos break no início de tudo, conforme depoimento de “RF”⁹⁵ e “Voz sem Medo”,⁹⁶ era uma música de “*atitude*”, palavra que remete ao “comportamento de luta” que tem hoje o rap da periferia. “Black-out” e “Back-5”, falando do primeiro festival de hip-hop, afirmam que eles próprios se identificavam como “funkeiros” ou a galera do funk. Só posteriormente é que foram adquirindo os primeiros discos “Lps” com as bases de break e as primeiras gravações do rap nacional. O funk é reconhecido por eles como uma das origens do movimento hip-hop, “*evidentemente que não era esse funk melódico que hoje trafega pelas discotecas nacionais, mas composições recheadas de mensagens críticas onde se relatava o cotidiano.*” “*Era um funk consciente*”, afirma Black-out. “*Hoje, o funk conservou a batida, mas erotizou-se, tornando-se música pra blayboyzada rebolar. Perdeu sua característica original*”.⁹⁷

Para aqueles jovens, o funk, rendeu-se a um projeto de cultura de massa, transformada em mercadoria. “*O movimento hip-hop, ao contrário, é um movimento sociocultural cujo sentido é o protesto contra as injustiças sofridas pela favela, não aceita a transformação do corpo em mercadoria.*”⁹⁸ E foi com essa proposta que o movimento no Morro Bom Jesus, em Caruaru, organizou-se como família MBJ,⁹⁹ para dar prosseguimento à luta em defesa da vida na favela, contagiando a juventude com mensagens positivas, contribuindo para o surgimento de uma “*revolução cultural*” na periferia de Caruaru. A “família MBJ” tem a tarefa de perpetuar o movimento através do espírito da liderança positiva de seus membros.

A Família MBJ é coordenada pelo Dj Nino, no Morro Bom Jesus. Esses jovens possuem particularidades características de sua personalidade, mas sabem que, para além das diferenças existentes entre eles, há um ponto em comum que os unem: a sobrevivência contra uma ordem de coisas negativas que envolvem seu cotidiano.

⁹⁵ Preto RF – Rima Forte.

⁹⁶ ‘Voz sem Medo’, na época em que me deu essa informação, integrava juntamente com ‘RF’ a banda “Obsessão Verbal” do Morro Bom Jesus. Hoje, ‘Voz sem Medo’ não se encontra mais na família MBJ.

⁹⁷ Black-out – da banda Consciência Nordestina, Em 13/07/2002. Ele está falando especificamente do funk nacional. Mas eles reconhecem ser, também, uma produção que tem a ver com a realidade em que vivem as favelas do Brasil.

⁹⁸ Dj Nino – Família MBJ.

⁹⁹ A Família MBJ é composta hoje por 12 jovens participantes de diferentes bandas no Morro Bom Jesus e bairro Centenário.

Dessa maneira eles vão marcando seus territórios com suas expressões rítmicas e sua personalidade e luta. Vão fincando seus cognomes, pelos quais representam sua trajetória cotidiana. A família MBJ tem um papel significativo na constituição das atividades do movimento hip hop no Morro Bom Jesus. Ela mantém uma “escolinha” do hip hop, onde garotos e garotas são iniciados (as) nas atividades do movimento. O lema é “*ocupar o tempo com arte e cultura, para não deixar sobrar tempo para a coisa ruim*”.¹⁰⁰

O hip-hop surge, em Caruaru, no espaço descontraído das vielas e becos da favela onde ainda é possível manifestar opiniões, ser, sentindo, ou melhor, sentindo para ser. É aí, no contato com seus iguais (o grupo) que se torna possível a qualquer jovem sentir e vivenciar a rara oportunidade da livre-expressão através da arte, embora ainda sob olhares inquisidores, tendo que enfrentar o preconceito de quem não se convence da pluralidade cultural. O cotidiano nas favelas de Caruaru pode ser hostil e feio. Mas não é estéril. Saído de suas vielas fétidas, com força de uma cultura visceral na sua rebeldia e transformando-se em movimento social, ele busca a afirmação política na luta das minorias, pelo direito de se afirmarem como de fato são: diferentes, mas não, inferiores. O hip hop está lá: na feiúra do subúrbio e das favelas, onde se espalham em músicas, bandas, bailes, códigos de comportamento, gírias e sinais.

Invisível a maior parte do tempo, esse mundo só chama a atenção no momento em que deixa de ser dança e música e se torna violência. Então, como caso de polícia, vira manchete, como acontece quase todo o dia, na madrugada. A favela, que quase sempre não dorme, sobretudo quando a polícia, sobre pretexto de estar à cata de bandidos, invade residências indefesas, espancando mães e pais de famílias. É desse lugar, invisível aos olhos que não querem enxergar, que surge o milagre da cultura do hip-hop.

Em Caruaru, é possível dizer que o movimento hip-hop se faz ver de forma mais organizada no Morro Bom Jesus, mas não se restringe àquele lugar. No Alto da Balança, como em outras periferias, a organização da cultura como saída para os

¹⁰⁰ Assim definido pelo Dj Nino.

problemas sociais graves, e para os quais o Estado tem fechados olhos e ouvidos, tem se colocado como alternativa. Quase sempre, quando o poder público toma alguma iniciativa em relação às galeras, essa ação é tomada em forma de repressão violenta.¹⁰¹ Assim os problemas sociais da periferia são resolvidos pela iniciativa do hip hop. É o jovem quem toma a iniciativa quando se trata de cuidar de seu território. *“Aqui o Estado ou a televisão só aparece quando tem um cadáver estendido ao chão ou para bater nos pais de família e nos garotos.”*¹⁰²

Esses jovens fazem do protesto uma demonstração de solidariedade com campanhas contra fome e shows beneficentes. A luta da família MBJ, hoje, é a transformação do Morro através de um projeto cultural. A família MBJ vem procurando o apoio econômico da Prefeitura do Município através da Secretária de Educação e da fundação de cultura, para desenvolver projetos sociais no Morro.¹⁰³ O grande desafio é convencer as autoridades públicas da necessidade de se remunerar esses jovens por suas ações junto à comunidade, visto que eles não possuem uma fonte de renda para sobreviver. Esforços se têm feito nessa direção. Entender as ações culturais como alternativa no resgate da cidadania na periferia é o passo essencial a quem quer compreender a ação do movimento hip-hop como um trabalho positivo.

Desse modo o movimento hip-hop avança, com as ações de Dj, B. Boy, MC's e Grafiteiros. Esses quatro elementos, assim chamados, são os meios através dos quais os hoppers promovem a adesão ao movimento, expresso nas atividades artísticas, representadas pelo “rap”, pelo “grafite” e pelo “Street dance”. A “filosofia” do movimento é constituída do elemento crítico no sentido radical. A crítica ao sistema, à violência policial, à fome, à miséria e a todo tipo de segregação econômica e cultural, a todo tipo de preconceito contra a periferia. E mais ainda, contra a criminalidade e às

¹⁰¹ Em 09 de abril de 2003, quando caminhava em direção a um show da “Família MBJ”, presenciei uma cena de violência praticada contra um garoto, que é esbofetado quando se dirige àquele local. O fato não se agravou graças a minha intervenção.

¹⁰² JC. – Juventude Sangrenta. Março de 2003.

¹⁰³ Eles grafitaram a Escola Don Soares Costa, no Morro, e vem trabalhando com a garotada um processo de otimização do espaço escolar na tentativa de que a educação, ali vivenciada, não perca de vista a sua dimensão cultural. Contam para isso com a assistência de três professores da rede pública, desenvolvendo atividades paralelas à escola, como teatro, recreação e leitura.

drogas. E tudo isso é por uma vida pacífica e saudável; é para manter o jovem ocupado com a cultura, a informação e a arte; equipá-lo contra as más influências presentes no cotidiano da favela, para poder combater o mal pela sua raiz.

O rap que se faz no Morro Bom Jesus, não é construído com pretensões meramente comerciais, nem tão pouco, objetiva atender a um projeto personalista de promoção econômico-romantizada. Trata-se de um manifesto em defesa da vida na periferia, contra os males provocados pela ganância e a avareza do sistema capitalista. Contra o modismo da sociedade de consumo, o uso do corpo e da sensualidade como mercadoria a serviço do capital. Isto não significa que não invistam no profissionalismo e que o sonho de sobreviver como artista da periferia esteja descartado.

Os “modelos” sociais na periferia são compreendidos como resultantes de um processo muito complexo, oriundo das relações conflituosas da sociedade de classe. É no sistema capitalista que se reconhece a principal causa da existência trágica da periferia. Mas isso não significa que os hoppers tenham uma solução mágica para a questão da periferia. O sentido “revolucionário” atribuído ao movimento (pelo menos no caso do Morro Bom Jesus, em Caruaru) é oriundo de uma leitura produzida a partir da própria realidade cotidiana. É a história do corpo que sente a dor, que está com fome, que é violentado física e moralmente pelo sistema político, pelas forças de repressão do Estado, pela ideologia da segregação cultural, social e econômica.

O “rap” é a retratação desse quadro de sofrimento, assim como o grafite, enseja a rebeldia contra o sistema. *“Assim somos, num mundo cheio de violência e hipocrisia, [...] para nós essa pintura feita sem permissão, é uma atitude que sempre acerta a sociedade de uma maneira eficaz. O que para muitos é feio, para os escritores de grafite pode ser motivo de orgulho. [...] Pulamos cercas e muros para pintar. O que para muita gente é vandalismo, para outras é e sempre será arte.”*¹⁰⁴ É grito de liberdade de poder viver sem ser violentado pelos olhares e pelas mãos de ferro do sistema. O Break ou “street dance” é a expressão do corpo que está quebrado

¹⁰⁴ Binho Ribeiro. In. Livro Negro do Graffiti. Rap Brasil. Ano 1 – n. 16. São Paulo: Escala.

pelo sofrimento, mas que busca, no desafio da “roda”,¹⁰⁵ a força para viver. O hip-hop não é um movimento construído para iludir ou entorpecer o corpo e a mente. Ao contrário, é o “grito odioso” que quer fazer sucumbir o sistema com todos os seus mecanismos de violência, e os seus aliados.

4. O hip hop – o protagonismo juvenil nas favelas.

A cultura hip-hop, no Brasil, teve seu início por volta dos anos 80, inspirada na segunda geração do hip-hop americano. Fatores que contribuíram para sua assimilação foram as questões sociais, étnicas e políticas que se tornaram a alma das expressões culturais no Brasil. É a identificação que o jovem brasileiro, em grande parte de ascendência negra, faz entre o que se passava nos guetos americanos e a vida nas favelas brasileiras, que os aproxima do hip hop, como forma de superação dos constantes conflitos sociais. Em seu solo de origem, a cultura hip-hop tinha como preocupação básica o desenvolvimento de atividades ligadas à construção de um espaço de lazer, mais especificamente, as festas, como solução alternativa aos confrontos físicos então presentes nos guetos americanos. No território brasileiro, o hip hop conservou suas características originais, como a cultura de rua, embora tenha, sob a influência dos movimentos sociais, englobado questões mais amplas cujas soluções ultrapassam o âmbito da favela, adquirindo, aí, o sentido de um Movimento Social.¹⁰⁶

Como movimento nacional, o hip-hop apresenta seus primeiros sinais, no início da década de 1980, por intermédio das equipes de baile, das revistas especializadas e discos vendidos na 24 de Maio (São Paulo). Os pioneiros do movimento, que inicialmente dançavam o Break, foram Nelson Triunfo, depois Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Os Metralhas, Racionais MC's, Os Jabaquara Breakers, Os

¹⁰⁵ Forma utilizada para designar a concentração de B. Boy.

¹⁰⁶ Em Caruaru, os hoppers têm demonstrado sua sensibilidade para com a luta dos excluídos, reconhecendo-se como parte deles. Desse modo, têm participado de manifestações públicas em defesa da terra junto aos sem-terra, ocasião em que têm apresentado os elementos culturais que os compõem: street-dance, grafite, DJ e rap.

Gêmeos e muitos outros. O primeiro registro fonográfico de rap nacional só veio a aparecer em 1988, a coletânea "hip-hop Cultura de Rua", pela gravadora Eldorado.¹⁰⁷ O hip hop é constituído, nesse cenário, pela criatividade juvenil, estabelecendo um estilo de vida ditado por jovens da “periferia”.¹⁰⁸ É uma forma de expressão cultural que se constitui em movimento político.

Considerado o elemento inicial, o break se caracteriza por uma disputa em forma de dança entre os componentes de gangues rivais. Nessas disputas, o grupo que apresenta maior número estilos de movimento, é considerado vencedor. E, quanto mais acrobático e rápido, melhor. Inicialmente os breakers ainda não tinham uma visão politizada da rua. Dançavam mais por divertimento, desafios, “racha”, como se diz entre eles. Jovens ávidos por diversão, marcavam encontros nos espaços públicos da cidade, principalmente em praças. Nesses territórios, passavam a noite em verdadeiros confrontos. Era disputa de gangues.¹⁰⁹ Em Caruaru, eles próprios organizavam seus shows ou encontros. Evidentemente, nos anos 80, ainda não existiam os grupos organizados. Eram, portanto iniciativas individuais de jovens que queriam se divertir na noite e marcavam encontros nesses locais.¹¹⁰

Aos poucos, durante essas apresentações, começaram a surgir relatos históricos ou protestos rimados, entoados pelos chefes dos grupos. Essas histórias e protestos receberam o nome de rap (rythm and poetry). O rap, um dos quatro elementos do hip hop, é uma combinação de baladas, com regras de conduta defendida pela cultura em que foram formadas, sobretudo, as culturas negras, objetivando a produção de uma leitura crítica e positiva da realidade em que se encontram inseridos. O hip hop constitui-se assim num espaço de formação do jovem da periferia. Como define SEREZA: *“A chamada cultura hip-hop, da qual o rap é a expressão musical e poética, é hoje o universo em que os jovens da periferia das grandes cidades crescem e apreendem o que está ocorrendo no mundo. Grafite, dança, música e uma maneira de apresentar essa música compõem essa cultura, às vezes chamada de cultura de*

¹⁰⁷ Disponível em on-line na página, <<www.geocities.com//sunsetstrip/alley/9264/thaide.htm>> acessada em 12/05/2001.

¹⁰⁸ Termo que ganha o cenário nacional cristalizando-se como sinônimo de favela, a partir do Rap – Periferia é periferia – dos Racionais MC’s.

¹⁰⁹ Conforme assinala Bronw, 20 de julho de 2002.

¹¹⁰ Segundo confirmou B. Boy Nonô, do grupo the power of dance – bairro Centenário. 20/07/2002.

rua.” (SEREZA. 2001). Para esses jovens, trata-se, ao mesmo tempo, de arte e protesto contra as injustiças sociais sofridas pela periferia.

Nesse cenário cultural, os rappers apreendem signos externos e os re-elaboram ¹¹¹ como forma de superação do processo de massificação cultural, criando alternativa de sociabilidade, situada contextualmente. Por outro lado, procuram articular aos elementos do hip hop, (grafite, dança, rap e as performances do Dj através dos excertos de discos), o protesto, denunciando a ausência de políticas públicas que equilibrem as correlações de forças sociais e beneficie as camadas populares da sociedade. Ao voltar toda a sua crítica ao sistema, reconhecem está na forma como as relações de classes se estabelecem, a fonte de todo sofrimento por que passa a periferia. E aí, a televisão é apontada como principal meio de disseminação de preconceitos contra a periferia. Aí está, também, a razão de ser da aversão de alguns hoppers à televisão. “*Não há credibilidade quando um integrante do hip-hop compactua com a máquina opressora do sistema em vez de denunciá-la.*” (CRIS. Apud. SEREZA. Op. Cit.).

Com os “Racionais MCs”, ¹¹² marcam-se um divisor de águas no cenário do hip hop nacional. ¹¹³ Mais especificamente em 1997, com o lançamento do álbum “*sobrevivendo no inferno*” e, sobretudo com a música “*Homem na Estrada*”, essa banda impõe uma “revolução” na linguagem do Rap nacional, conduzindo a uma nova forma de se pensar o que ocorre nas favelas dos grandes centros urbanos do país. O hip-hop já não é mais uma simples manifestação artística de rua, mas um fenômeno cultural de aglutinação de forças a serviço de uma juventude esquecida no “mundão” da periferia. Esses jovens encontram aí um meio não apenas de diversão e lazer, mas uma forma de expressão cultural alternativa à criminalidade, uma forma de construção otimizada da vida na favela. Como assinala NOVAES (Op. Cit. p. 66), “*o movimento vai ganhando expressões próprias incluindo as marcas culturais das periferias de*

¹¹¹ Um exemplo disso está presente na forma como os rappers se apossam dos rótulos a eles atribuídos, dando-lhes novos significados.

¹¹² Banda formada em 1988, por quatro jovens da zona sul de São Paulo, bairro do Capão Redondo, após terem participado de uma coletânea lançada pelo selo Zimbabwe. São eles Ed Rock e KL Jay, Mano Brown e Ice Blue. Ver Regina Reis NOVAES. Op. Cit. p. 70.

¹¹³ Folhateen – FOLHA DE SÃO PAULO. 11/11/2003.

cada país, de cada cidade, de cada lugar.” Segundo ABRAMO,¹¹⁴ essa ligação afetiva com o local é o que “traz um laço maior com a comunidade, é a cultura da rua no bairro, o que encerra um grande poder de transformação para a própria comunidade.”

Os Racionais MC’s imprimem ao hip hop nacional um estilo que faz desse grupo a referência, “*um paradigma*” (NOVAES. Op. Cit. p. 70) na forma como o cotidiano da “periferia” é retratado. Esse grupo faz com que essa juventude seja capaz de aglutinar forças políticas na luta pela transformação do cotidiano da periferia, porque vai compreendendo que não é seguindo os “maus” exemplos que ela terá sucesso na vida. Desse modo, tem contribuído para a construção de um processo pelo qual a juventude passa a ressignificar sua própria existência, através do cultivo dos elementos constitutivos dessa cultura: o rap, o grafite, o street dance e a discotecagem, entre outras expressões.

Após o lançamento do álbum dos Racionais MC’s, como assinala SILVA, “*os grupos de rap se empenharam no sentido de interpretar os símbolos de origem afro que seriam fundamentais para a mudança de atitude.*”¹¹⁵ Assim, o local e o cosmopolita vão se integrando nesse processo de leitura objetivando levantar a auto estima do jovem da favela. O entendimento de que é necessário um processo de mudança cultural como pré-requisito para que ocorra a mudança social está evidente na cartografia traçada pelo movimento hip-hop. É o desenvolvimento de uma ação que passa pela compreensão de sua historicidade, daí porque é preciso resgatar a história do negro no Brasil e no mundo. “*Eu cresci no meio do rap e sei que o próprio rap, falando da realidade, é uma forma de conscientização. Mas depois você percebe que, além de denunciar, pode transformar a realidade social... Foi compreendendo a história de Zumbi, de Malcom X que essa consciência foi surgindo.*”¹¹⁶

¹¹⁴ Helena ABRAMO é membro da ONG “Ação Educativa” na periferia de São Paulo. Apud. Caros Amigos, Especial, n 3. São Paulo: Editora Casa Amarela.

¹¹⁵ José Carlos Gomes SILVA. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Apud. Janaina ROCHA, Mirella DOMENICH & Patrícia CASSEANO. Op. Cit. p. 37.

¹¹⁶ Djalma – movimento força ativa. Apud. Caros Amigos Especial. n 3. p. 7.

Aos breakers e MC's (intérpretes do Rap), juntaram-se os grafiteiros, marcando com tinta e sprays muros e paredes, situados em locais públicos.¹¹⁷ É a constituição de um cenário próprio de construção da cidadania. Uma proposta educacional movida pela força dos quatro elementos,¹¹⁸ break, MC, DJ e grafite, procurando responder duas questões principais: como articular um projeto de futuro para jovens em uma sociedade que, ao mesmo tempo em que amplia suas promessas de inclusão, cria a exclusão social? E como construir uma identidade própria, identificada, sobretudo, com a luta dos jovens excluídos e com as questões étnicas, nessa tendência à massificação?

¹¹⁷ Ver mais em: <www.geocities.com/Baja/Desert/1533/hiphop.htm> acessado em 05/12/2001.

¹¹⁸ Existem na identificação dos elementos posições diferentes. Há quem considere os elementos como sendo “o break, o rap, o MC e o grafite”. Outros consideram apenas três elementos “o break, o rap e o grafite”. Há ainda quem fale do quinto elemento – o conhecimento. No Morro Bom Jesus, consideram o teatro como um elemento do hip hop. É a dinâmica do movimento.

Capítulo Três – Hip hop: juventude, cultura e cidadania.

1. A cultura: uma interpretação Antropológica.

Na tradição antropológica, as noções de cultura e de realidade estão imbricadas como elementos que interagem enquanto fenômenos sociais. DaMATTA. 1987) A noção de cultura que é utilizada como instrumento de trabalho na análise que buscamos empreender em nossa pesquisa está fundamentada na perspectiva Geertziana. A cultura, entendida como “descrição densa”. Segundo GEERTZ (1989: 15), “*o homem é compreendido como um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. A cultura compreende, portanto, essa teia e a sua análise.*” Para esse autor, a cultura não se apresenta como uma “*ciência experimental*” em busca de leis objetivas da realidade, mas como uma “*ciência interpretativa,*” à procura do significado. A perspectiva interpretativa não é, para ele, portanto, uma metodologia, “*pois não são os procedimentos técnicos que definem o empreendimento científico, mas o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa*”.¹¹⁹

A “*descrição densa*” aponta para o significado das ações praticadas por um agente cultural e sua interpretação, e não, simplesmente, para o ato em si; um simples gesto. A etnografia, segundo GEERTZ (id. P. 17), está situada entre a descrição densa e a descrição superficial. “*Uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em*

¹¹⁹ Idem, p. 15. Somos muitas vezes levados por vícios do tecnicismo de nossa formação cultural a imaginarmos-nos fazendo descrição objetiva da realidade, quando fazemos interpretações de interpretações; daí, a importância do diário de campo como peça fundamental, porque possibilita as superposições de significados atribuídos à realidade.

termos das quais os gestos e as ações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais não existiriam”.

No campo de pesquisa, minhas observações estavam voltadas para a análise de práticas individuais e/ou grupais, produzidas pelos hoppers. Essas práticas vão de um gesto a uma palavra pronunciada (uma linguagem verbal ou corporal), que, observadas por um espectador alheio ao mundo cultural dos hoppers, causar-lhe-ia estranheza. É preciso está atento a essa questão, sobretudo quando se trata do objeto de estudo em pauta.

Hoje, como faço todo final de semana, resolvi subir o Morro para conversar com os hoppers. Chegando lá, encontrei-os numa área aberta, em frente à casa do Dj Nino, escutando um vinil que rolava numa pikape. Era um rap dos Racionais MC's, “Rapaz Comum”. A linguagem do Rap, em virtude de sua relação com o contexto local, exige, não apenas um ouvido atento, mas um certo domínio, por mínimo que seja, de elementos culturais relacionados ao contexto que retrata. É claro que não entendo tudo, daí aproveito, sempre que vou ao Morro, para aprender um pouco o dialeto. Hoje, foi um dia de grande aprendizado. Observei que os hoppers não param quietos diante do som que vem dos pikapes. Fazendo uma analogia para melhor poder explicar o que vira, é como se estivéssemos diante de um teatro de marionetes. Não estou dizendo que eles sejam marionetes. Esse é um conceito que não se adequa como caracterização para os jovens hoppers. O que quero dizer é que, enquanto dançam o Rap, eles recriam corporalmente cada contexto retratado. Vendo isso, a impressão que temos é a mesma diante de um espetáculo de marionetes. Há um sincronismo entre gestos e idéias comunicadas. Os hoppers não usam apenas palavras para dizer o que desejam; eles falam de múltiplas formas, e o corpo é um instrumento de comunicação, também utilizado pelos MC's, e não apenas pelos breakers. Assim, a cada palavra pronunciada, segue-se um gesto que a representa. Uma arma sendo empunhada, uma idéia (representada pelo indicador apontado à cabeça). A mão no estômago como a indicar a barriga vazia. O enquadro policial, o baseado sendo tragado, a cena do crime como se ele estivesse prestes a acontecer. Uma tela se abre diante daquele cenário de gestos e palavras que se unem como a decifrar a realidade. No hip hop, tudo é muito vivo. (Diário de campo – 11-01-04.)

O sentido cultural, aqui atribuído às ações dos hoppers, segue numa direção em que esses atos são analisados quanto aos significados que os revestem, atitudes que vão além de simples gestos ou palavras pronunciadas, superando a superficialidade da ação. Uma descrição superficial não daria conta dos significados que cada ação produzida pelos hoppers quer representar. Daí o sentido de interpretação para compreender o fenômeno cultural. Fora desse contexto, as ações culturais acabam tendo um outro sentido.

O comportamento cultural, segundo GEERTZ (Op. Cit. p. 21), é uma ação simbólica, não cabendo a discussão sobre sua subjetividade ou objetividade, pois a questão não é se a cultura é uma conduta padronizada ou se é um estado da mente, ou se as duas coisas juntas. *“Não é seu status ontológico que está em discussão, mas sua importância, qual o significado de sua ocorrência, seja ela um ridículo, um desafio, uma ironia, uma zanga, um deboche ou um orgulho.”* Para aquele pesquisador, *“a cultura não pode ser vista como uma realidade ‘superorgânica’ autocontida, com força e propósito em si mesma.”* Ela não pode ser reinificada. Ela também não consiste em um padrão bruto de acontecimentos comportamentais que venha ocorrer em uma ou outra comunidade identificável. Isso seria reduzi-la. *“A cultura está localizada na mente e no coração dos homens”*. É o que o indivíduo traz na sua consciência, o que lhe toca a sensibilidade, que faz sentido ser compreendido no estudo da cultura. É aí que está o verdadeiro sentido das ações dos hoppers, na periferia: o significado que eles atribuem a cada gesto e palavra, como enfrentam as constantes investidas do sistema, que o tempo todo os vitima. Assim eles produzem um novo sentido para a vida, isto é, a cultura.

Atribuindo significado ao seu mundo e a seus atos, os seres humanos constroem a cultura, visto ser ela a forma de interpretação de seu mundo e, ao mesmo tempo, transformam-na em um instrumento de intervenção social, mediante o qual os indivíduos se educam na relação com a realidade e com os outros. O ser humano tem necessidade de construir significados sobre sua realidade social e esta necessidade volta-se ao desejo de superação dos conflitos sociais. Isso não é diferente no que toca ao jovem da periferia, aos hoppers, porque ele entende que, à medida que o preconceito social contra ele for a marca das relações sociais, seu sofrimento não terá fim. Aí está o fundamento da violência porque passam esses jovens que estão, o tempo todo, sendo forçados a calarem-se diante das injustiças. E não porque eles devam alguma coisa, mas em virtude do estigma que paira sobre eles, por serem pobres, pretos e da periferia.

Hoje tive uma conversa sobre os perigos que eles encontram na quebrada. Alguns jovens me disseram que a maior preocupação deles era encontrar a polícia. Perguntei: e os traficantes, os ladrões, os procurados da justiça? Um deles,

tomando a palavra, disse: “primeiramente, me recuso a tratar um pai de família dessa forma, pois se fazem tais coisas é porque não têm outra saída, porque o sistema quer nos ver no veneno. Há muitos pais de família aqui que nos pedem para incentivar seus filhos a não seguirem o caminho da vida bandida, do mal. Muitos desses pais são os chamados criminosos, pela polícia.” Outro jovem interveio, dizendo: “Aqui na favela, residem muitos policiais que nos conhecem desde criancinhas. Eles sabem da nossa vida, que não somos criminosos; sabem que somos do hip hop, mas, mesmo assim, quando eles nos encontram nos becos, nos tratam como se a gente fosse bandido, nos batem, nos revistam e levam tudo o que estiver em nossos bolsos, dizendo ser roubo e ainda nos ameaçam, caso não ficarmos calados.” (Diário de campo – 04/01/2004).

A existência social dos jovens na periferia tem sido objeto dos olhares estereotipados e, rotulada negativamente. Eis a razão por que eles reagem a esses estímulos de forma agressiva. Linguagem que possui um significado, muitas vezes interpretado negativamente. CERTEAU (Op. Cit. p. 32, 4) afirma que *“a geografia dos sentidos, por não se ver representada nas instituições ligadas ao sistema, recusa a não-significação”*. Essa recusa, segundo aquele autor, *“toma normalmente forma mais violenta.”* O desígnio de um grupo, sua luta para existir, traduz-se por uma constelação de referências, muitas vezes ocultas, não reconhecidas exteriormente. Uma espécie de acordos tácitos. São espécies de crenças que permitem uma elaboração comum. *“Uma linguagem, uma vez falada – a condição de ser suportável –, implica pontos de referência, fontes, uma história, uma iconografia, em suma, uma articulação de ‘autoridades’. O gesto que desmistifica poderes e ideologias cria heróis, profetas e mitos.”* E ainda: *“não há uma manifestação sócio-cultural que não esteja fundamentada em signos críveis, referências que permitem seu comércio, não necessariamente exteriorizados”*.

A expressão cultural possui, muitas vezes, uma ação violenta como forma de assinalar uma irrupção de grupo contra a determinação do sistema que procura, autoritariamente, manter uma visão ideológica homogênea da vida social. É uma *“violência necessária”*, para utilizar aqui a compreensão desenvolvida por CERTEAU (1995: 94, 6), que afirma, que essa forma de violência *“autentica o querer existir de uma minoria que procura se constituir em um universo onde ela é excedente porque ainda não se impôs. O nascimento – diz ainda – é indissociável de uma violência”*. São atos agressivos que *“têm como característica ser uma maneira de tratar a linguagem”*. E ainda, *“é um estilo, uma maneira de falar. É a festa efêmera. Surge como o absurdo.*

Desencadeia o furor. Faz aflorar a cólera naqueles que se alojam num sistema de produção". Essa é uma violência – segundo aquele pesquisador – indispensável porque quer manter a vida e a realidade articuladas. Ela reside em “*um discurso de protesto, ainda que seja o inverso e a ruptura do discurso universal da mediação*”.

A violência, nessas condições, “*não articula uma força distinta*”, não é uma forma de fixar uma verdade; ela é apenas “*um sinal*”, que “*abre possibilidades*”. Ela “*é pertinente. Mas não cria. Desfaz, mas não instaura*”. Esse ato ainda mantém, segundo ele, um vínculo com a “*sociedade do espetáculo*”. Na verdade, ele “*carrega a marca de um privilégio aristocrático*”, que é disseminado na ideologia. Ao formular aquela resposta, o jovem hopper não objetiva demonstrar um desconhecimento da realidade, mas reconhece, sobretudo, que ela faz parte de um conjunto de interpretações ideológicas produzidas para manter as coisas como elas estão. O que eles querem é o reconhecimento do direito de serem diferentes. Eles querem ser respeitados por essa diferença.

Por que um filho da burguesia tem o direito de andar do jeito que eles gostam, sem ser incomodado pela polícia. Às vezes se vestem do mesmo modo que a gente, a diferença pode está apenas numa etiqueta. Talvez até fumem um baseado, cantam música que só tem palavrões, fazem baderna, quebram o patrimônio público, fazem desordem, arruaças, e nem por isso são incomodados. Por que a gente não pode, sequer, estar em uma roda nas ruas de nossa quebrada, que a polícia chega ligeiro e nos dá um baculejo daqueles e, quando não encontra motivo para nos humilhar, ficam nos fazendo de palhaço, batendo nas partes íntimas da gente com o cassetete, dando soco no estômago, quando não nos coloca dentro do camburão pra nos humilhar e passa horas com a gente ali dentro sem poder respirar direito? (Fala coletiva – Diário de campo – 11/01/2004).

O significado da luta que cada um empreende na sua comunidade é desenvolvido a partir da singularidade com que cada um enxerga seu cotidiano. E a liberdade de expressão na escolha dos símbolos, dentro do movimento, é uma tendência muito presente em cada grupo,¹²⁰ de modo que até mesmo a bandeira de luta

¹²⁰ No Morro Bom Jesus é muito comum assistirmos à dissolução de bandas de rap em função da representação que cada um desenvolve sobre seu cotidiano. Alguns entendem que o movimento deve manter as origens, outros entendem que os tempos são outros e que é preciso inovar. Uns defendem um estilo mais agressivo nos discursos, outros são mais amenos, gostam de palavras menos carregadas. São motivações as mais diversas. Formas de mudança abstraídas da forma como cada um assimila o cotidiano. Um hopper me disse: “*não acho certo um rap que usa muitos palavrões ou uma linguagem violenta para condenar as atitudes do sistema.*” Mal ele tinha acabado de falar, o outro interrompeu-o,

de cada grupo é definida por motivações a mais diversa: particulares, a identidade étnica, os valores da infância perdida, o cotidiano sangrento da juventude, exploração sexual da garota ou as “*bebel*”,¹²¹ as drogas, as violências, a separação do aliado que partiu para outra vida, e até a defesa das raízes culturais, étnicas. E aí se insere, também, a tradição cultural do homem no agreste de Pernambuco, em Caruaru,¹²² etc. São realidades fundamentadas nas representações que cada hoppers desenvolve sobre o cotidiano a partir da experiência comum da vida na favela. E essas afinidades vão se manifestando em ideais em torno dos quais os hoppers se organizam em grupos, ou se separam para fazer carreira solo.

GEERTZ (1997: 111 – 41) afirma que o senso comum constitui uma base para a construção de uma interpretação da realidade. Tomando a analogia construída por Wittgenstein sobre a linguagem em que esta aparece como uma cidade que vai se constituindo em casas, ruas e subúrbios, conclui-se que, assim como não se pode falar de uma cidade como algo pronto, acabado, visto que ela é composta por subúrbios que vão se completando à medida que ruas vão se estabelecendo e estas à medida que casas são construídas, assim é uma cultura, ela não surge pronta. As culturas “*são sistemas que surgiram e se expandiram ao redor do emaranhado de práticas herdadas, crenças aceitas, juízos habituais, e emoções inatas, existentes anteriormente.*” O que esse autor deseja é contestar a idéia de que o saber comum não possui validade como forma explicativa do mundo que o possui. Desse modo, questiona sobre “*onde está a diferença entre as formas já trabalhadas da cultura acadêmica, e aquelas ainda toscas, da cultura coloquial?*” Para ele, não se trata de saber se esses lugares habitados por um saber comum possuem uma cultura, mas de saber “*até que ponto, nesses vários lugares, os aspectos da cultura foram sistematizados, ou seja, até que ponto eles têm subúrbios.*”

dizendo: “*não acho que tenho o direito de dizer o que é certo ou errado em relação ao que cada um pensa sobre como deve falar de sua realidade. O rap é isso, tem que está de acordo com a realidade senão não é rap. O MC fala o que ele vê e da forma como ele sente na pele o que se passa na sua comunidade*”.

¹²¹ Termo utilizado pelos hoppers para designar aquelas garotas que só pensam em tirar vantagens através do comércio sexual.

¹²² Como é o caso da banda “Consciência Nordestina” que procura em seu repertório incrementar a defesa dos traços culturais do nordestino do Agreste de Pernambuco. É o hip hop buscando fincar suas raízes na tradição como forma de estabelecer resistência.

Finalmente afirma:

Se observarmos a opinião de pessoas que chegam a conclusões diferentes das nossas devido à vivência específicas que tiveram, ou porque aprenderam lições diferentes com as surras que levaram na escola da vida, logo nos daremos conta de que o senso comum é algo muito mais problemático e profundo do que parece quando o ponto de observação é um café parisiense ou uma sala de professores em Oxford. Como um dos subúrbios mais antigos da cultura humana – não muito regular, não muito uniforme, mas ainda assim ultrapassando o labirinto de ruelas e pequenas praças em busca de uma forma menos casual de habitar – o senso comum mostra muito claramente o impulso que serve de base para a construção dos subúrbios: um desejo de tornar o mundo diferente.

2. Hip hop: resistência cultural na favela.

Os hoppers do Morro Bom Jesus em Caruaru, por suas investidas no espaço social, ruas, becos e atalhos constituídos pelas constantes subidas e descidos do Morro, deixam a impressão de não possuírem um sentido que não seja o local, como referência a constante movimentação, que possibilita um controle cognitivo de sua área. Na verdade, são cartografias espaciais expressivas manifestadas num dinamismo que se apresenta com características particulares e singulares, próprias das culturas de rua por eles construídas. Durante o período em que venho acompanhando esses jovens, ocasião em que se tornaram, por assim dizer, objetos de investigação, tenho observado que esses movimentos não estão restritos à favela, mas se dão por toda a cidade, tendo uma importância fundamental na caracterização da cultura por eles desenvolvida.

Nas minhas observações de campo, tenho notado que aqueles jovens transitam em bando ou solitários e, por vezes, desaparecem dando a impressão de uma vida arisca, sem qualquer norma a que se apegar, sem limites ou estatuto cultural. Na rua, tudo parece permissível, tudo parece poder estar ao alcance e, ao mesmo tempo, fugidio. Como afirma ADAD (2002), quando analisa situações de jovens de rua:

Em todos os lugares há fruição de desejos, de emoções, fugas. E ali, no meio da praça, com a emissão de paradoxos, os jovens de rua, bandos excluídos, parecem querer denunciar e detonar todas as supostas armadilhas do poder hierárquico-

racional da cidade conceito com suas ações e expressões contraditórias da mais diferentes formas.

Desse modo eles vão construindo sentido à vida na favela, como forma de resgate à cidadania que lhe foi negada pelo sistema. A condição de marginalidade, ligada ao jovem da favela é, segundo ZALUAR (Op. Cit. p. 32), resultado menos da condição de pobre que da “*exclusão*” social. Para essa autora, exclusão se refere a “*diversos processos simultâneos, entre os quais se inclui o desemprego, o afastamento da escola, a estigmatização pelo uso de drogas, o enfraquecimento dos movimentos sociais, assim como a diluição dos laços sociais nos bairros operários e a própria ausência do conflito social, substituído pelo vazio e pela raiva*”. Ser aceito constitui para esse jovem o primeiro passo para assumir sua condição de pessoa.

O hip-hop tem trabalhado nessa direção, mudar aquela realidade, nada de brigas. Os hoppers são “*vagabundos de responsa*” – expressão muito usada por eles – por isso são aceitos por todos os lados da cidade. Na rua, eles são respeitados. Os shows são freqüentados por jovens de todas as quebradas da cidade. A solidariedade com os oprimidos é uma atitude que tem a ver com o respeito à individualidade, o respeito às escolhas que cada um faz na vida. Mas tem a ver, também, com o fato de eles compreenderem que o que se passa com a periferia não é uma questão apenas da periferia, mas da forma como as relações de poder estão contaminadas pelas relações econômicas. Está aí a razão de todo ódio despejado contra a sociedade burguesa.

Foi assim que passei a entender as atitudes dos hoppers, como um comportamento cultural, cujos fundamentos encontram-se em seu próprio mundo, como uma atitude simbolizadora das relações que os jovens mantêm com o cotidiano e que está presente nas composições, o Rap. É o que se pode perceber no exemplo seguinte:

[...] O povo não agüenta mais, cada dia fica mais pobre e o governo nada faz. Nordeste sofre com a seca, miséria e fome. Na hora que precisamos deles, eles se escondem. Deixam o povo na mão sem trabalho sem pão. Para poder se alimentar tenho que empunhar um oitão? Antes um desempregado, agora um ladrão “vei”! com sangue no olho, esquece a razão. Nesse caminho o futuro é vela preta e caixão. Aí meu irmão, o resto eu nem comento. Eu só lamento. Pra quem entra nessa vida, e desanda, vejo muito isso no Alto da Balança. Quebrada de “macaco velho” que sobreviveu. De muito “noia” vacilão que morreu, se

*fudeu.[...] Será que não existe proteção pro povo pobre, que dia após dia de luta sofre? {É discriminado e ainda resiste [...] é assim que tratam os pobres no Brasil}. Favela Bonanza, barraco caiu, cadê a defesa civil? ...*¹²³

O hip hop não é um bloco homogêneo e isso possibilita, favorece a uma fluidez muito grande na construção e dissolução das bandas de rap. É como se os grupos se formassem a esmo sem qualquer objetivo, e por isso, sem compromissos. Na verdade, trata-se de uma apropriação do cotidiano. Uma estratégia da vida na favela. É comum ouvir aqui histórias de “*cruzetagem*”¹²⁴ ou “*caguetagem*”. Ter parceiros numa realidade como essa constitui um risco, visto que o parceiro poderá se tornar um arquivo vivo, se for pego pela polícia. Essa característica da vida na periferia acaba por contaminar as relações juvenis e os processos de organizações das bandas. Além do mais, há na constituição das bandas uma relação estreita com a forma como cada um olha a realidade. Olhar que, ao ser expresso em discurso através do rap, para quem está de fora, acaba por confundir os rappers com bandidos, não percebendo que tudo aqui tem a ver com o cotidiano.

Daí porque as letras de rap, escritas por aqueles jovens, estão repletas de signos que expressam sua luta e resistência, não apenas aos estigmas sociais com que são tratados, mas também a essas influências que vem da própria vida na periferia. Assim o hip-hop vai contribuído para o desenvolvimento de um repensar a vida na favela, mas não tem ficado restrito a esse espaço social, ao contrário, têm ultrapassado as fronteiras e atingido os jovens de classe média. Estes parecem está se dando conta das ambigüidades de seu mundo, e tem procurado nas expressões culturais de rua, uma forma de compreender o que se passa em seu cotidiano, buscando aí uma saída. E os hoppers percebem essa aproximação, como está claro na composição dos “Racionais MC’s”.

Hey! Senhor de engenho. Eu sei bem quem é você. Sozinho, E cê num güenta, Sozinho, cê num güenta a pé. Cê disse que era bom, E a favela ouviu. Whisk, e Red Bull, Tênis Nike, Fuzil. Admito, se os carro é bonito, Hé, E eu não sei fazer. Internet, Video-cassete, Os carros loko. Atrasado, Eu tô um pouco sim, tô, Eu acho sim. Só que tem que, seu jogo é sujo, e eu não me encaixo. Eu sou problema de montão. De carnaval a carnaval. Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal. Problema com escola, eu tenho mil, mil fitas. Inacreditável, mais seu

¹²³ “No alvo do Arregaço” – Black-out – Consciência Nordestina.

¹²⁴ Traição. Esses exemplos são imperdoáveis na favela.

*filho me imita. No meio de vocês, ele é o mais esperto. Jip, fala gíria. Gíria não dialeto. Esse não é mais seu, Oh, Subiu, Entrei pelo seu rádio, Tomei, cê nem viu. Mas é isso, aquilo, que, cê não dizia. Seu filho quer ser preto, há, que ironia. Cola o pôster do Tupac ai, Que tal? Que cê diz? Sente o NEGRO DRAMA vai, Tenta ser feliz.*¹²⁵

Através da dança de rua, grafite – assinaturas escritas nas paredes e muros, da performance dos Dj nos pikapes e do rap cantado pelos Mestres de Cerimônias “MC’s”, esses jovens têm constituído uma marca que se estabelece aí, como meio de sobrevivência, e contam, para isso, com os recursos da rede on-line, como grande aliado.¹²⁶ A revista “Da Rua”, ao abrir uma série de reportagem sobre rappers brasileiros que atuam no exterior, bem como a importância da “internet” como meio de integração entre os hoppers, tem mostrado de que forma eles têm sabido usar adequadamente os recursos da rede de comunicação. “Cada dia que se passa só aumenta a nossa crença na importância da internet para a cultura hip-hop. Foram muitas as contribuições desse meio de comunicação para a cultura e uma das coisas que está se tornando comum é encontrar brasileiros que desenvolvem algum elemento da cultura ‘perdidos’ em outros países”.¹²⁷

Em entrevista com vários rappers, promovida pela mesma revista, eles expressam o poder que o hip hop possui como meio de informação e formação para os jovens das periferias de todo o país. Promover uma nova leitura do mundo sobre a problemática da rua e da periferia e os problemas sociais que a envolve. Construir uma “revolução cultural” objetivando uma mudança de comportamento da sociedade quanto ao tratamento das questões da favela, compreendendo-a, ao mesmo tempo, como efeito e causa da violência social.

*Nós esperamos não apenas dos rappers, mas de todos os que fazem parte do hip-hop, a consciência de que o hip-hop é uma cultura, embora ainda não bem aceita pela sociedade.”*¹²⁸ “A idéia é promover uma formação sócio-cultural de crianças e adolescentes; estimular o desenvolvimento do senso crítico diante da realidade para que eles se tornem cidadãos de opinião; qualificar a

¹²⁵ “Negro Drama” – Racionais MC’s. Nesta composição, Mano Brown chama a atenção para o fato estar havendo uma aproximação entre o jovem da favela e o da classe média, mas alerta para o drama em que vive a favela.

¹²⁶ Constantemente, os encontro nos ciber-café pesquisando sobre a cultura hip hop, ou se comunicando, via e-mail, com outras quebradas.

¹²⁷ Da Rua, n.3. Escala: São Paulo. 2003. p. 34.

¹²⁸ Feminy Sul – grupo feminino de rap da zona sul/São Paulo. Da Rua, n.3. Escala: São Paulo. p. 8.

*comunicação; construir com eles a consciência de direitos e deveres, enfim a verdadeira valorização da vida”.*¹²⁹

Na favela, em Caruaru, os hoppers estão preocupados com os mais novos. Ensiná-los a fazer o rap, a grafitar, a dançar o break e introduzi-los no movimento. Incentivando-os à busca do conhecimento, sobretudo, da tradição cultural étnica.¹³⁰ Mantê-los o maior tempo ocupado com atividades educativas e lazer.¹³¹ Os hoppers, do Morro Bom Jesus, enquanto atores culturais na periferia, têm se colocado como protagonistas na construção do novo; impedir que as novas gerações se corrompam, ou que se deixe vencer pela marca da violência dos estigmas. Eles possuem em comum, entre outros aspectos, a vontade de viver sem serem incomodados pela violência policial. Assim apropriam-se da rua, para encontrar aí, seus pares. Razão pela qual são tratados como vagabundos.¹³² Na rua, acabam dando a ela um novo significado, tornando-a um território.

Como assinala ADAD (2002: 65 – 73), citando CAIFA:

Na rua, normalmente em grupo, os jovens de rua andam vagando, sem repouso, até esgotar as forças de seus corpos. ‘flânerie’, se diz, andar a esmo, sem meta ou rumo preciso (...), com relativa autonomia e liberdade de agir como queiram, numa identidade fluida, interminavelmente aberta ao exercício da vontade e da imaginação. E tudo isso significa também vadiagem, o não fazer nada, como o estar implicitamente disponível para o novo, o inesperado, a aventura.

Como destaca DJ Hum, o rap “*tem poder de reunir a massa, mas educando, informando. É coisa séria, e não uma moda*”. (Apud, ROCHA, DOMENICH e CASSEANO. Op. Cit. p. 33, 4). Além da função de diversão, os bailes no hip-hop têm uma função educativa, “*é um espaço fundamental de afirmação de sua identidade, além de ser espaço de sociabilidade juvenil*”, como afirma ADRADE (Op.

¹²⁹ MARRON – In. Da Rua. n.3. Escala: São Paulo. p. 14.

¹³⁰ A questão negra é o tempo todo tema de conversas e leitura entre os hoppers. Eles entendem que somente conhecendo suas origens étnicas, eles poderão construir saídas à situação em que vivem. “*Através do rap, eu fiquei conhecendo minhas origens, a história do meu povo. Aí eu pude compreender melhor, as razões do nosso sofrimento. Então o rap é um meio de informação muito importante para nós.*” Declarou o MC Suspeito em uma conversa.

¹³¹ Como afirma Preto-RF – FMBJ: “*Existe uma humildade dos irmãos em convidar o garoto da periferia para tomar parte na roda de break ou no show de rap e até mesmo em ensinar como fazer um rap*”. Entrevistado em 25/05/2002.

¹³² Rótulo do qual se apropriaram, após terem-no ressignificado, como ilustra a música “Negro Drama” do Racionais MC’s. Nela, o protagonista se assume como tal ao afirmar-se “vagabundo nato”. O que eles repudiam são os sentidos pejorativos, negativos que a sociedade desenvolve ao tratá-los desse modo.

cit.). “No baile, o jovem negro está acompanhado de seus iguais de etnia, não apenas os iguais de idade, que vivenciam as mesmas dificuldades”. Assim se socializa o elemento cultural, e se exercita a afirmação da diferença social e cultural. O jovem negro se sente estimado quando assiste ao MC bradar que tem orgulho de ser negro e favelado, e se sente mais ainda impulsionado a lutar contra a dupla discriminação, étnica e econômica.

É a transformação de um espaço de diversão em espaço de afirmação política, da diferença como normalidade; um basta à marginalização cultural e social. A exaltação da razão de ser diferente, não como apologia a uma violência gratuita. Não é a política da violência, mas uma violência política como forma de ação, contrária à violência praticada pelo sistema ¹³³ e seus defensores. Há entre os hoppers uma preocupação básica: situar as dificuldades encontradas na/da periferia. “A periferia está numa guerra constante com a fome, a miséria e a desinformação, que nos assolam no dia-a-dia. O crime está em ascensão e o governo está produzindo presídios, nada de escolas... o governo não vai na raiz dos problemas. É tipo assim, eduque a molecada hoje, para não ter que prender um adulto amanhã.” ¹³⁴

Com a preocupação de situar o jovem no mundo da informação estabelecida a partir de um olhar que tenha como ponto de partida a realidade em que vive, os hoppers vão construindo o cotidiano na favela, e entrelaçam através das letras do rap, do grafite nas paredes, mas também através das performances dos b. boys, o político e cultural. As questões com as drogas, a criminalidade, e a marginalização social, provocada pela ganância, são temáticas com as quais eles estão sempre lidando.

Esse compromisso com a realidade local faz com que a expressão cultural, no hip-hop, adquira uma forma realista de ser, ¹³⁵ muitas vezes interpretada como

¹³³ A noção de sistema para eles está vinculada à sociedade burguesa e suas instituições. “O sistema é a dominação como um todo. A classe dominante, os políticos, a polícia e a violência.” – Black-out.

¹³⁴ Dexter – 509-E. Revista Rap Brasil. Ano II, n. 17.

¹³⁵ O termo utilizado por eles para designar essa característica agressiva é “chapa o coco” ou simplesmente “chapado”. Que quer dizer “sem meias palavras, duro como a realidade”. Alguns têm optado por uma linguagem mais amena. É comum assistirmo-los discutindo a respeito dessa ou daquela forma de expressão sobre a realidade. Há aqueles que discordam da forma agressiva, por achar que assim acaba sendo confundido com a linguagem da violência; outros entendem que é dessa forma, chocando ouvidos e olhos alheios à vida na favela que eles conseguirão seus objetivos. Informar,

incentivo a um enfrentamento violento das questões sociais.¹³⁶ Essa forma de se apresentar e construir sua leitura do mundo é o que tem levado os hoppers a percorrer todo espaço da favela em busca de ouvir os “irmãos” relatarem o que se passa. Sensibilizados pelo sofrimento de seu povo constantemente violentado pelo sistema, eles não se intimidam em enfrentar os seus antagonistas. Como eles dizem: *“O que queremos é levar a sociedade à reflexão sobre a forma como a juventude da favela é tratada. Não se quer agredir o Play-boy, nem a instituição policial, mas fazê-los compreender que o favelado é o efeito colateral dessa sociedade.”*¹³⁷ Um jovem me disse: *“estou cansado de ser tratado como bandido, só porque eu ando desse jeito. Eu tenho meu trabalho e sobrevivo dele. Aqui eu me divirto, eu cultivo minha auto-estima”*.¹³⁸

É a recusa a ser rotulado ou, ao menos, em aceitar como tal o rótulo. O jovem da favela tem sido tratado como bandido, marginal, ladrão, um criminoso e, muitas vezes, esse tratamento ocorre no espaço social da favela. E aqui tem vital importância a reflexão sobre os meios de comunicação de massa, que têm contribuído em muito para que as formas preconceituosas contra o jovem da favela se disseminem no próprio ambiente dela. Aí reside, muitas vezes, a razão da rejeição de muitos hoppers em aparecer nos meios de comunicação, sobretudo a televisão. É claro que isso não é uma posição geral no hip hop.¹³⁹ No Morro Bom Jesus, os hoppers têm se mostrados reticentes em relação a alguns jornais. Eles só se deixam entrevistar se o jornalista for de sua confiança. Eles têm reclamado de terem suas falas cortadas justamente no que mais interessam à comunidade deles e, quase sempre são deturpados naquilo que dizem. Não há uma generalização, mas é fato. Estes meios de comunicação são vistos como principais responsáveis pelos estigmas com que são tratados.

chamar a atenção da sociedade quanto ao que se passa na favela são suas intenções. Para eles, a favela é o efeito colateral daquilo que o Sistema fez. Por isso: “h-i-p h-o-p é o terror” contra o Sistema.

¹³⁶ Em 1994, no lançamento da música “Homem na Estrada”, os integrantes do grupo Racionais MC’s foram presos sob acusações de incitação à violência e desacato à autoridade. Idem. p 35.

¹³⁷ Black-out – Caruaru. A primeira banda desse jovem chamava-se Alerta pro Sistema.

¹³⁸ Irmão J. O “jeito” a que ele se referia era a maneira de se vestir e o andar meio gingado.

¹³⁹ A Família Racionais MC’s é um exemplo do que estamos dizendo. Mas existem outros hoppers que possuem a mesma posição. Eles acreditam que suas aparições, acabam por dar credibilidade a estes meios de comunicação.

Ao tratar da força dos estigmas na fixação de identidades sociais, GOFFMAN (1988: 11 – 4) nos leva a entender que os ambientes sociais são categorizados pela sociedade com atributos, que, segundo esse autor, “*fixam rotinas que nos permitem um relacionamento com outras pessoas previstas, sem atenção ou reflexão particular.*” Segundo ele, são essas rotinas que nos possibilitam reconhecer nos estranhos sua “*identidade social*”. Evidentemente, só nos damos conta de que fazemos exigências para que os outros se amoldem às “*expectativas normativas*”, quando elas(as exigências) não são preenchidas. Ou seja, quando há qualquer evidência que possa atestar a presença de um atributo que impeça que aquele indivíduo seja incluído no grupo social, aí se tem caracterizado o estigma. Assim, construímos pelas nossas demandas um caráter social virtual, enquanto que os atributos que aquele estranho demonstra possuir, constituem, por assim dizer, sua identidade social real. “*O estigma é constituído da discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real.*”

Segundo GOFFMAN (Op. Cit.), o estigma se estabelece por uma linguagem de relação e não por um atributo. A partir daí, um indivíduo pode assumir uma qualidade que o afeta em um dado lugar, de forma negativa; no entanto, a mesma pode ser considerada, em outro lugar, como positiva. Dessa maneira o estigmatizado é um indivíduo que poderia ter sido “*facilmente recebido*” na relação social cotidiana. Entretanto, possui um traço que, ao se impor à atenção, afasta aqueles que o encontram, destrói a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Desse modo, discriminamos os indivíduos que, efetivamente, têm aí suas chances de afirmação, reduzidas. O estigma seria, portanto, uma “*ideologia*” que construímos, muitas vezes “*inconscientemente*”, para explicar a inferioridade e dar conta do perigo que o indivíduo estigmatizado representa, “*racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social.*”

Eis por que, para os hoppers, a condição de periferia e de marginalizados está associada tanto à questão econômica, quanto à questão cultural. Àquela, em virtude de sua condição de membros da classe trabalhadora explorada, quando não, excluída completamente da produção da existência, vivendo à margem da economia formal, isto é, na informalidade; e quanto a esta, sobretudo por serem vítimas das

segregações social e étnica, algo ainda não superado no seio da sociedade brasileira. Para os hoppers do Morro Bom Jesus, ser negro não diz respeito apenas à cor da pele, mas é uma questão social. Na composição “*Somos Pretos*” do grupo Consciência Nordestina, esta questão está muito clara.

Vejo meu povo indignado sem ter o que comer, sem ter casa pra morar e água pra beber. A burguesia mandando a gente se fuder. Pra meus aliados, eu me chamo “Suspeito”, mas pra você não tenho medo de falar, “Consciência Nordestina” chegou pra denunciar, derrubando muros e muralhas, falando mal de todos os canalhas que aqui nos criticam, sistema podre, racista. Eu só queria andar sem preocupação, curtir o rap nacional com meus irmãos, discriminado não. O rap é som de marginal, é som de ladrão. Pode crê, a rima é o único jeito de a gente se defender, e nunca vamos nos calar, e pra quem nos critica o bicho vai pegar, porque somos de Caruaru, e quem não gostar vá tomar no...iche! Racismo é discriminação, só porque somos pobres. Quem inventou essa porra vai se encontrar com o cão. Que ele esteja a sete palmos do chão, porque somos negrão do Morro Bom Jesus, e pra nós três, faça sinal da cruz, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.

Na luta por constituir um meio de enfrentamento da situação a que o sistema social, político, econômico e cultural os segregou, esses jovens procuram estruturar uma relação com a comunidade onde vivem, de modo a intervir naquela realidade contribuindo na construção de contra-hegemonia cultural. Essa ação tem como referência o espírito de resistência cultural presente na luta dos seus ídolos negros: Zumbi dos Palmares, Malcom X, Martin Luther King, Mandela entre outros, cuja biografia são estudadas com zelo.¹⁴⁰ A relação com as tradições culturais tem um peso significativo para estes jovens, que têm buscado uma relação construtiva com as tradições. Para estes jovens as questões étnicas, não são apenas local, mas global e aí reside sua adesão ao movimento hip hop, em virtude de como estas questões são tratadas por essa cultura juvenil cujas origens remontam aos guetos.

A consciência, conforme assinala DaMATTA (Op. Cit. p. 48, 9), “*é um conjunto de paradigmas e regras de ação posto pelo grupo social ao qual pertencemos; é uma zona de diálogo que subentende responsabilidade, e que mantém ligação com uma “tradição viva” que é composta de escolhas, que necessariamente excluem formas de realizar tarefas e de classificar o mundo.*” Ter tradição significa,

¹⁴⁰ Tenho sido solicitado constantemente por eles a adquirir literaturas históricas sobre os heróis negros.

Vivenciar as regras de modo consciente (e responsável), (sic) colocando-as dentro de uma forma qualquer de temporalidade... No caso das tradições culturais autênticas, o processo é dialético e existe uma interação complexa recíproca, entre regras e o grupo que as realiza na sua prática social. Pois se as regras vivem o grupo, o grupo também vive as regras. É precisamente esse duplo vivenciar e conceber que permite a singularização, valorização e preenchimento do tempo, tornando-o visível, significativo e, muitas vezes, precioso.

Isso implica dizer que os sujeitos culturais estão em processo permanente de atualização de suas tradições simbólicas. E é esse atualizar que permite aos indivíduos vivenciarem a tradição como herança, algo que lhes pertencem. Isto é, o que permite a continuidade de uma cultura que se assenta no tempo e se projeta no espaço, podendo sobreviver à sociedade que a atualiza, num conjunto de práticas concretas e visíveis. Viver a tradição é um processo essencial na manutenção da sobrevivência do grupo. O primeiro sintoma de um sistema segregacionista é folclorizar a tradição cultural. No hip-hop, a tradição exerce um papel fundamental enquanto instrumento de luta pela libertação. E isso passa pela identificação e resgate da diferença enquanto elemento cultural significativo, e desse modo, pelo enfrentamento contestatório da ideologia da dominação.

O hip-hop, enquanto movimento cultural, tem dado um significado muito positivo às atitudes sociais dos jovens na favela, porque as entende como práticas políticas à serviço da afirmação de sua existência. Assim, a cidadania vai sendo construída como uma esfera da vida social enquanto praxes, e se apresenta como elemento fundamental a todo processo de mudança social daquela realidade. Não enxergar nas ações dos hoppers o sentido cultural e político, seria negar suas existências enquanto atores sociais a serviço da cidadania. Diríamos, para assinalar as reflexões de Michel de CERTEAU (Op. Cit. p. 56) e, de igual modo, CHAÚÍ (1996: 12 – 7), que o problema do inventário da cultura popular remete ao estatuto da interpretação, cuja premissa da relação política que perpassa o estudo da cultura é que “*será sempre necessário um morto para que haja a fala*”.

Os hoppers têm se colocado nessa fronteira como protagonistas de uma ação cultural engajada na luta pela conquista de espaço onde as minorias econômicas e culturalmente situadas, as periferias e favelas deste país, possam criar alternativa à vida. Em Caruaru, esse tipo de ação se dá, com mais força, no Morro Bom Jesus e

bairro Centenário, locais onde nosso estudo foi concentrado, embora não se limite a esses espaços. Aqui, essa percepção de preencher as lacunas resultantes do esvaziamento da cultura oficial está bem presente.

3. Hip hop: cartografias culturais juvenis e cidadania.

A rua, um “*espaço típico do lazer*”, como assinala DaMATTA (2001:23), em oposição à casa, é definida pela “*mobilidade, por sua fluidez, pelo fluxo das pessoas, automóveis e da vida. É o lugar de uma vida inquieta. Espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades*”. Essa fluidez remete à insegurança para muitos olhares que a enxergam como um lugar onde o perigo está sempre próximo. Os hoppers reconhecem esse lado da rua, mas sabem que ela representa mais que isso. A rua é um lugar ambíguo. Ela representa insegurança, desamor, perigo, pobreza, luta, trabalho, mas também liberdade, sonhos, vida, diversidade, amizade, riqueza. Talvez, por essa razão, é que DaMatta afirma ser “a rua, uma compensação da casa, enquanto esta, o seu equilíbrio.” [...] “casa e rua são dois lados de uma mesma moeda.”

Hoje, decidimos dá um “role” pela praça Nova Euterpe. É uma praça que fica bem no pé do Morro Bom Jesus, e talvez, por essa razão, ela se tornou um espaço de maior frequência dos jovens do Morro. Tenho visitado com bastante frequência essa praça, e aproveitado para conhecer um pouco mais sobre esses jovens de rua. Hoje, eu resolvi conversar com eles sobre o significado que a rua tem para eles. Foi uma conversa muito proveitosa. Encontrei alguns jovens que praticam skate na praça. Alguns são hoppers, outros acompanham a caminhada dos hoppers e curte Rap. Alguns são até compositores de Rap. Decidi iniciar perguntando se eles não tinham problemas com suas famílias, pelo fato de viverem na rua a maior parte do tempo. Alguns afirmaram ter problema, mas eles entendiam. “Eu trabalho – respondeu outro – faço minhas virações e curto o Rap e o skate como diversão. Então, o que minha mãe quer mais de mim? Eu me sinto incomodado quando algumas pessoas me tratam como vagabundo. Eu não sou vagabundo, mas eu tenho direito a me divertir, ou não tenho?” “As pessoas acham a rua um lugar perigoso só porque a gente é da favela. Não. A rua não é perigosa. Ela não é nada disso, e é ao mesmo tempo. Depende de como a gente pense. A forma como somos, nossos sentimentos são sentimentos da rua. Se estivermos alegres, ela será alegre, se estamos tristes, ela será triste. A rua fala! É preciso parar para escutar a rua. A rua é a gente. Eu sou a rua, você é a rua.

As pessoas, às vezes, falam de meninos desabrigados na rua, não, a rua dá abrigo. Às vezes, é agente que se sente como estranhos na rua, e aí fala de que a rua não dá abrigo, mas ela dá. Só sabe o que é a rua, quem vive nela. Hip hop é cultura de rua porque o hip hop vem da rua e só nela tem sentido. É por isso”. que, quem é da rua vem pro hip hop.” (Fala coletiva – Diário de campo – 16/05/2004).

É percebendo e vivendo todo esse clima que os hoppers constroem cartografias culturais por que ressignificam o cotidiano e constroem possibilidades à sua existência. No hip hop, o ponto de partida é a existência, como ela se manifesta para os jovens da favela. *“O hip-hop me cativou, por retratar o meu mundo de forma diferente daquelas que o sistema tem mostrado, sem pudor, sem preconceito. O rap fala da realidade que é dura, triste, mostrando quem são os verdadeiros culpados por essa tristeza que aqui existe, e é ao mesmo tempo um convite a todos da periferia à luta pela sua transformação. O preconceito, a violência, o crime, mas também o sistema, nós enfrentamos com a cultura.”*¹⁴¹ A linguagem dos hoppers é muito clara. *“Nós não temos o que esconder, a realidade está aí, se você enxerga, é só procurar entender.”*¹⁴² Essa realidade pode ser percebida na forma como os rappers retratam o cotidiano. É assim na composição “primeiro de junho”¹⁴³ na qual eles retratam o que se passa na favela no período dos festejos juninos em Caruaru. Ou, ainda, o que essa festa em Caruaru significa para o povo da favela. Ela representa a revolta do jovem que se ver discriminado, julgado e punido por ser pobre. Na verdade esta letra retrata o paradoxo da sociedade burguesa, suas contradições.

*Dia de junho que nada, vou dá um role pela madrugada, roubar uma bolsa, não adianta nada. Vou direto pro caixa, isso é um assalto, todo mundo se abaixa, me dá logo o que tem. Pra garantir minha saída, faço mais um refém, seja o que Deus quiser. Se reagir eu ti mando pra perto de Lúcifer. Dia primeiro de junho é festa pra todo lado, tem festa na rua três de maio, IML lotado, tem festa no pátio. Tá cheio de turista para eu roubar, não adianta chorar, na sua frente o demônio vai estar. **Motivo pra ter medo, pode acreditar, dia de junho malandragem, eu vou é roubar. Motivos pra ter medo, pode acreditar, dia de junho malandragem, se vacilar, “pá!”** Dia de junho um caralho, vai ser um banco lotado, vigia enquadrado, vou sair para roubar. Juiz e Promotor, ninguém se lembra da minha filha na cama se retorcendo de dor. Aqui não é a lei do senhor. Meu oitão fala mais alto na cabeça do doutor. Não é agora que minha família vai me ver apodrecer, porque eu não tenho compaixão. Antes de eu morrer, mando três pro caixa. No Alto do Moura tem muito ladrão, mais um encontrado com dois tiros*

¹⁴¹ Black-out. FMBJ. 20/07/2002.

¹⁴² Dj. Nino – Família MBJ.

¹⁴³ 01 de junho é, oficialmente, a abertura dos festejos juninos em Caruaru.

na boca, meu irmão. Pra você ver que dia de junho não existe não. Vou roubar uma burguesa e um playboy cusão. Meu filho morre de fome, isso não passa na televisão. Dia primeiro de junho não existe não. **Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, eu vou é roubar. Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, se vacilar “pá!”** Tem fogos no céu, tem crianças assustadas. Que se fodam os “fardas”. Não temos medo de nada, vamos fazer a parada. Chame por Deus, bairro Maurício de Nassau. Rua de barão, carros importados, dinheiro. É Nassau. Assalto à mão armada. Sem piedade irmão, hoje vamos se armar. A burguesia vai chorar. Meu presente de junho agora eu vou buscar. Não vai ter piedade na hora de ir pra bala. Não adianta chorar, “Facção” falou, Consciência Nordestina também vai falar, a cidade é nossa ratatata-ta! Não quero ver a minha filha de fome chorar. Não vou pedir esmola, não vou me humilhar. Meu presente de junho só vem se eu roubar. **Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, eu vou é roubar. Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, se vacilar, “pá!”** Muito sofrimento a cada passo que dou. Isso me revolta, oh “Pai Salvador”! Oitão na cintura, venenoso até a alma. No tambor tem umas “4” pronto pra ser disparada. Não tem “código” nem nada, é só puxar o dedo e fazer mais um enterro. Por causa da neurose dos fogos, lá no céu, a burguesia festejando mais um são João cruel e a gente relatando, passando pro papel. As ruas por aqui tá igual a formigueiro, muitos homicídios por culpa do dinheiro. No pátio do forró tem festa a noite inteira. Pros ricos, alegria, e mais um pobre pra lixeira. Crianças catam lata pra ajudar seus pais. Passam a noite acordados atrás de cinco reais. Escuta os fogos na cabeça do refém, dia de junho “pa! Pa!”, sempre vai, sempre vem. **Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, eu vou é roubar. Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, se vacilar, “pá!”** Muita alegria para a burguesia. Enquanto os favelados não têm uma moradia. Eu fico pensando e falando também. A minha festa junina é meu oitão na cabeça do refém. A nossa festa aqui é trocar tiro com a polícia. Não é minha intenção nem a dos meus aliados. No pátio aparece mais um corpo “esquiado” e briga pra todo lado. É criança assustada e coroa gritando, no meio da madrugada. Mais uma festa que chega, e sempre chegará. Dia de junho nunca vai se acabar. É bom pra mim que continuo a roubar e continuo a dizer: **Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, eu vou é roubar. Motivos pra ter medo pode acreditar, dia de junho malandragem, se vacilar, “pá!”**

A cultura, como um texto, possibilita aos jovens da favela recriarem o cotidiano. Na medida em que se identifica com o discurso presente no rap, mesmo quando esse discurso tem características reveladoras de um passado que ele desejaria esquecer, ele enxerga a possibilidade de recuperar o tempo perdido. Assim, constrói um caminho por onde acredita transformar a realidade. O rap surge em seu caminho como o primeiro passo. Atraído pela rima, começa a acreditar poder re-escrever sua história, e, num verdadeiro jogo de memória no qual sua vida ganha um sentido, uma linguagem, vai ocupando sua mente e criando redes sociais. Mais do que isso, ele começa um trabalho de construção de sua auto-estima. E estabelece uma relação de pertença com o lugar origem, de sua existência.

*Eu vou falar pra vocês, nossa quebrada, nosso bairro é nosso lugar, é em Caruaru. Centenário é “pá!” Chegamos no Centenário é só alegria, mas a pobreza do bairro não é fantasia. Tem os irmãos “do” Voz do Morro, Realidade, Consciência Nordestina também está no ar. P. D. M, Obsessão fazendo a parte dela, Juventude mostrando a realidade do jovem da favela. A polícia chegando aqui, eles não querem nem saber, só porque é periferia, eles botam pra fuder. Esses “filas da puta” querem humilhar, só porque moramos no Centenário, eles querem bagunçar. Eu falei e falo, com muito orgulho. Vou dizer, nasci no Centenário, aqui mesmo vou morrer. Bem-vindo ao Centenário. Vê chegar aí uma pá de sangue bom, rap para a gente ouvir. O povo da periferia não agüenta mais sofrer. “Consciência” já falou, eu também vou dizer, “toda periferia tem um lado bom de se viver”. [...] nasci no Centenário não tenho vergonha de dizer. Morar no Centenário é bom demais, tem uma pá de sangue bom que não passa você pra trás. A vista do Morro Bom Jesus “vei”, é demais. Dá pra vê a cidade, o interior e muito mais. Os moleques empinando pipa e jogando bola, esquecendo a malandragem e outros indo pra escola.*¹⁴⁴

*... Centenário é minha quebrada, isso é o que interessa. Burguesia fala mal, pois não sabe o que se passa. Se soubesse, se calava, pois não vive na desgraça, vivem no conforto. Com catraca no portão, lagosta na panela, e o pobre sem um pão. Quando aparece um boy estraçalhado, julga logo o Centenário como se “fosse” o culpado. Não é bem assim, vamos logo esclarecer. [...] Centenário é meu lar, Morro Bom Jesus, um lugar bom pra se morar. Pra quem sabe viver, pra quem sabe respeitar. Se não sabe nada disso, então não pise nem pra cá. Aqui não é a Disney, nem o Maurício de Nassau, o barraco “é” de madeira e nos julgam “animal”. [...] “CENTENÁRIO” é minha quebrada e seja o que Deus quiser.*¹⁴⁵

Quando o confronto está armado, eles sabem que caminho tomar.¹⁴⁶ Mas, agora, têm mais uma letra engatilhada.¹⁴⁷ O rap opera, desse modo, uma catarse no jovem da periferia. “A idéia de escrever sobre o meu mundo, relatar as coisas que acontecem na minha realidade foi somando-se ao desejo de outros aliados e aí procuramos formar uma banda, hoje estou no VDM.¹⁴⁸ É uma forma de expressar toda a revolta contra os atos violentos do sistema”.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Lado bom do Centenário – Preto RF – “Obsessão Verbal”.

¹⁴⁵ Não julgue o livro pela capa. JC. – Juventude Sangrenta.

¹⁴⁶ Comentando um confronto com a polícia, afirma Brown, buscando sarar a ferida com um efeito cartático das palavras: “com humildade a gente vence todos os obstáculos, inclusive a truculência policial. Hip-hop é isso, humildade e luta.”

¹⁴⁷ Foi assim no dia 06/07/2003. Lá estavam eles nas escadarias do Morro rimando sobre uma base que tocava nos pikapes: a cena do dia 05/06/2003 quando uma patrulha policial procurou humilhá-los em sua própria quebrada. Isso é o rap.

¹⁴⁸ Voz do Morro.

¹⁴⁹ FX, do MBI. FX foi fundador, junto com Brown e Suspeito, da banda “RNS”, hoje, extinta. “F-X”, nome composto pelas letras (inicial e final) do nome que daria ao filho, “Félix”, que não chegou a nascer em virtude de negligência médica, conforme declarou.

*Se liga maluco no que eu vou dizer, saia da mira deles se não vai morrer, será mais um que vai parar no caixão. Por ser negro e pobre, me chamam de ladrão, será que isso é justo? Eu não sou filho de Deus, não querem nem saber se mais um negro morreu. [...] Vamos lá, vou falar dos nossos problemas pessoais que se resumem a uma palavra: policiais! Tiram nossa liberdade, moral. Muito mais é ROCAM. Ciosac e Polícia Civil, prontos para enquadrar, puta que pariu. Nos tratam e nos julgam como ladrão. Chegam nos baculejando com pistola na mão, na madrugada onde o que reina é a lei do Cão. Chegam gritando: mão na cabeça vagabundo, mão na cabeça, coisa e tal. Até pai de família se passam por marginal. Nessa hora a cabeça sobe, vai a lua, corpo todo tremendo, “camburão” parado no meio da rua, dentro dele policiais que parecem chacais com sangue nos olhos. Já me baculejaram, mas o “Tenente” vem me embaçar de novo, mete a mão e puxa a carteira do meu bolso, dentro dela, mixaria que consegui com muito trabalho, vai pra dentro do bolso daquele safado.*¹⁵⁰

Eles sabem o que precisa ser feito para melhorar a vida em sua quebrada, mas sabem, também, que não existe vontade política da classe dominante em tornar a vida melhor para o seu povo. Por isso ele está atento, denunciando o descaso tanto político, quanto da própria sociedade.

[...] A burguesia vira as costas, não quer escutar o rap e a denúncia pro sistema. Se ligue que toda a periferia tem que melhorar, bastam “eles” quererem, você pode acreditar. Eu tô ligado, que eles não querem nem saber. Os políticos safados só fazem prometer, chegam “no” nosso bairro dizendo que vai melhorar, que a fome e a miséria vão acabar, nós cansamos de escutar você “falar”. Só fazem prometer, não vamos acreditar. Mas aí sistema, vocês podem vê que toda periferia tem um lado bom de se viver, a nossa periferia é aqui no Centenário, Morro Bom Jesus tem muita coisa boa. Aqui no nosso bairro, não é só violência, malandragem e muita droga. Aqui no Centenário, viver aqui é foda, mas eu vou dizer, você vai escutar, Centenário melhor lugar de se morar, pode acreditar.

Eles têm noção da dimensão social e política dos problemas, sabem que é uma questão que envolve a dominação. Aí está sua solidariedade com os irmãos de outras quebradas. *“Periferia é periferia em qualquer lugar”*.

Eu tô ligado que não é só o Centenário que tem que melhorar. Eu vou falar das quebradas pra o sistema se ligar. Bairro do Salgado, João Mota, Mutirão... Vamos vê o movimento Hip Hop em Caruaru crescer. O rap é a nossa arma contra o sistema, pode crê. O rap é a verdade, e faz o chão tremer. Somos Obsessão não temos medo de dizer, uma rajada de rima nos terrorista nós vamos meter. O sistema tem que acreditar mais na favela, enquanto isso “nós não se entrega” o rap é o caminho pra revolução, ricos e pobres, somos todos irmãos. Periferia também tem o seu lado bom. Muitos pais de família, muitos cidadãos, mas “eles” dizem que aqui só tem ladrão. Venha conferir, não é isso não, pra você me dizer se é, ou não [...]

¹⁵⁰ “Rotina” – Black-out.

O rap não é uma música sofisticada. Basta uma história, geralmente vinculada à vida da comunidade ou que retrate o cotidiano, que estimule a curiosidade e faça qualquer membro da comunidade se sentir a personagem que vivencia a história. Os hoppers entendem que o sofrimento do seu povo está associado às condições econômicas, sócio-culturais e históricas. Assim é o Rap.

Não é mais 'oitão', agora é só 'metrancas', pistolas automáticas na frente das crianças, pura ignorância, abordagem desnecessária invadem nossas casa às cinco da manhã. Chegam sem mandato, só porque é periferia, não estão do nosso lado. Arrombam portas de barracos, jogam o flagrante. Aqui na periferia, pilantras, existe um monte desse daí. [...] Essa é a sina de quem mora aqui cara. Vou te explicar, não saia na madrugada por causa da polícia militar. Eles podem te pegar, com certeza você vai se ferrar, se não se ligar. Sua mãe vai chorar, essa é a sina da polícia militar, sempre matar pá! Sempre matar...¹⁵¹

Mas os hoppers sabem que suas trajetórias de conflito com as forças da repressão encontram sedimentadas num passado de opressão vivido por seus ancestrais, é a identidade com a luta dos seus antecedentes étnicos. É poder econômico modernizando o passado e reproduzindo novas formas de escravidão.

Há quinhentos anos, colonizadores portugueses chegavam ao Brasil, e, ao desembarcar dos navios se debateram com uma beleza jamais vista; uma fauna, uma flora rica e verde, águas cristalinas, minerais, inúmeras raças de animais. Mas o homem branco ao ver o índio, não respeitou sua crença, costumes, sua cultura, nenhum pouco. Implantaram sua religião, sua cultura, seus castigos. Os índios, antes guerreiros, agora oprimidos, roubados, enganados, colonizados. Construíram fazendas, engenhos. Trouxeram negros como escravos através dos navios negreiros. Sepultura, cativo, "túmulo", assim chamado pelos negros bantos de Angola, de Moçambique, aqui ficou plantada suas raízes na memória do meu povo, orgulho, tristeza e mágoa. Casa grande, engenho, senzala; nomes que o meu povo na mente ainda guarda, não só na mente, também no dia-a-dia. Ainda continua a covardia. O "engenho" de hoje se chama construção; "trabalhador" que era escravo, agora é pião; "senzalas", agora são as celas da prisão; o "tronco" de castigo, agora é solidão. Todas essas coisas mudaram de identidade. "Favela", antigamente, era Quilombo dos Palmares. Será que meu povo não enxerga, não vê? O Sistema Capitalista só quer nos fuder através da falta de informação. Deixar nossa cultura jogada ao chão. Por isso mando idéia "vei" pra nossos irmãos, pois nós temos esse direito: liberdade de expressão. Pode crer irmão, pode crer irmão. Nós temos esse direito: liberdade de expressão. São mágoas do passado, fique ciente, nada mudou, nada mudou entre o passado e o presente. São mágoas do passado, fique ciente, nada mudou, nada mudou entre o passado e o presente. Pode crer irmão, o rap é nossa arma para

¹⁵¹ Capitão do Mato – Consciência Nordestina.

*lutarmos e venceremos essa batalha, que não será ganha com armas nucleares, mas com conscientização, união e muita humildade. Pretos e brancos juntos com único ideal: acabar com a opressão e o preconceito racial. Dá continuidade a luta de Zumbi. “Preto guerreiro” que lutou por muitos aqui, e hoje não é lembrado, comemorado. Em sua homenagem, apenas um memorial em União dos Palmares. Então cabe a nós não deixar a peteca cair. Vamos honrar o grande guerreiro que foi Zumbi. Esperto, ligeiro, tinha a dominação. Deus lhe deu o dom com conscientização. Capoeira jogada no ar e no chão, como o break é dançado por B. Boys em ação. Moinho de vento, flair, giro de mão, trança de raiz, dread lock é o que vejo mais, “não lente de contato, cabelo alisado, uma loira no Mercedes preto no maior bolado. Carro do ano, cordão, anel de ouro. Aqui não vejo rappers com ouro no pescoço nem carro importado”. O movimento aqui é discriminado. Muita mola, correria, objetivo nem sempre alcançado, mas quem pensa que paramos, está enganado. Correria pra frente com o meu aliado. “Alerta pro Sistema” Negro Bee e Black-out, mandam o recado com originalidade. Rappers do nordeste, rappers de verdade.*¹⁵²

Como um dos elementos do hip-hop, o Rap se constitui num meio de informação primordial dos hoppers. É por meio dele que aqueles jovens conhecem o que se passa lá fora no “mundão” das periferias de todo o país. É através dele, também, que sua quebrada se torna conhecida. O trânsito entre as quebradas¹⁵³ possibilita um processo de recriação de estilo no hip hop.

Subi o Morro para mais um encontro c/os hoppers. Chegando lá, o DJ Nino, aproximando-se, falou: “quero que você preste atenção a um MC, que vou lhe apresentar. Você vai escutar o que é um rap pesado. Quando eu ouvi, lembrei-me de você. E pensei: Preto mil tem que ouvir esse Rap.” Em seguida, apresentou-me um jovem esguio, que identificou-se pelo nome artístico “Malvina”. Fiquei sabendo que seu nome era uma extensão da quebrada onde morava em São Paulo. Aquele jovem cantou um rap com o título “Vida tenebrosa”. Observei que Malvina possuía um estilo diferente de todos os rappers que eu já havia ouvido no Morro. Aquele jovem cantava o rap com a olhar para dentro de si, como a querer dar vida a cada palavra, e ele conseguia. Evidentemente, a história narrada por Malvinas não era sua história, pois trata-se de uma memória póstuma. Mas tem, muito a dizer àqueles jovens, cuja existência está marcada por tragédias sinistras. A narrativa de Malvina não foi escrita por acaso, e sua influência sobre alguns rappers que passaram a fazer free-style com ele possui uma razão. Malvina veio de São Paulo. Seu rap “vida tenebrosa” foi construído quando morava lá. Traz, portanto, a influência de sua antiga quebrada, não há como perder essa influência, nem como evitar que ela influencie outros. (25 de abril de 2004 – Diário de Campo.)

Várias rimas pesadas que sai da minha mente / Tudo engatilhado, minha idéia está no pente / Eu era um mano inocente / Considerado e pá! / onze anos de idade comecei a fumar / Pra mim um baseado não pegava [...] A minha coroa sempre

¹⁵² “Entre o Passado e o Presente” – Black-out – Consciência Nordestina.

¹⁵³ Termo utilizado para designar sua área, a favela.

*me falava / Cuidado moleque pra não fazer coisa errada / Todo lugar que eu colava ficava na picadilha / Só na bola de meia [...] Desde pivete enfrentando as barreiras... Fazia o 157 pra arrumar o que comer / Enquanto um passava um pano / O outro agia sem ninguém ver / Assim que era, pode crê / Meu dia-a-dia / Treta, roubo, tensão, enquadro, fuga dos policiais / Eu tinha um apetite / Fazia várias fitas / Na hora da cena me controlava / Não tremia / Chegava e fazia / Pro arrebento, vai burguês / Dá o dinheiro / Eu sou o seu tormento / Tô tipo no veneno / Não desacredita não / Si não você já era / Vai para no caixão. / Essa é a minha vida / Vida tenebrosa. / Estou muito revoltado / Não é de hoje faz mó cota. [...] Ano 2001, quinze anos de idade / Cada dia se passava / Eu fazia mais maldade / Com os manos no peão / Armado até os dentes / Quadrada na cintura / No meu bolso vários pentes / Tipo um delinqüente / Não pensava em nada / Na hora do assalto / Reagiu, levou rajada / Lá na minha quebrada / Eu era respeitado / Comecei a traficar / Me levantei / Comprei um carro / O crime é embaçado / Te dá muito dinheiro / Mas ao mesmo tempo parece um pesadelo [...] Nunca imaginei que era assim tão tenebroso / Eu comecei num baseado / Hoje eu estou no mundo louco / Cruel e criminoso [...] Com meu parceiro e pá / Revolve na cintura no apetite fui roubar / Chegando no mercado / Gritei é um assalto. / Invadimos a cena, estava tudo dominado / Só que deu uma zica, caguetaram a fita / O bicho pegou, apareceu vários polícias / A gente trocou tiro / Eu não quis me render / Levei um tiro na cabeça / Foi certo, pode crê / Eu e o meu parceiro / Mortos ali no chão / E os bichos comentando, sobre a situação / Perdi minha vida, vida tenebrosa [...] Dentro do caixão, que decepção / Minha coroa, do lado / Tristeza no coração / Devia ter pensado, antes de entrar no crime / Não usei a cabeça / Usei foi o calibre / agora é tarde pra me arrepender / Me envolvi na vida errada / Coloquei tudo a perder / Usei uma PT / Usei um oitão / Não usei minha cabeça, podes crê, fui vacilão / Que vida tenebrosa / Destino cabuloso / Vejo a minha família triste / Velando o meu corpo / Colhi o que eu plantei / Já sei que vacilei / Me entreguei pro sistema / A morte, o prêmio que eu ganhei / Crime, resulta em morte / Resulta em dor / Cuidado com a armadilha... Muitos erros cometi. / De um cara apetitoso / Só restou um triste fim / O final é sempre igual / De quem entra nessa vida / Por isso não se envolva com a tal vida bandida / Quero mandar uma idéia pro povo da maloca / Tomem muito cuidado com a vida tenebrosa.*¹⁵⁴

A linguagem dos rappers não é homogênea. E é isso que confunde os olhares externos à favela. Às vezes fica claro o apelo ao abandono da vida criminosa que alguns jovens levam, mas nem sempre é assim tão claro. Isso possibilita aos olhares externos uma leitura equivocada sobre os discursos dos hoppers. É a cultura ditando a norma. Como assinala NOVAES (Op. Cit. p. 66 – 75), “a circulação de bens culturais não se faz nunca em uma direção unilateral.”

Hoje, um grupo de alunos de uma escola da classe média local subiu ao Morro, para convidar os hoppers a participarem de uma “Mostra Cultural”, a ser promovida por aquela escola. Uma professora, que os acompanhou ao Morro para agendar aquela apresentação, solicitou aos hoppers que restringissem suas

¹⁵⁴ “Vida Tenebrosa” – MC Malvina – (texto incompleto).

apresentações ao grafite e ao break. E ainda, pediu para que os discos a serem usados para os b. boys dançarem não tivesse voz, só instrumental. A solicitação objetivava evitar que houvesse letras “ofensivas” aos alunos da escola. Em suas letras os hoppers desferem contra os “playboys” críticas fortes. E aquela professora não desejava que aqueles jovens fossem “ofendidos”. Como os hoppers estavam interessados em atraí-los ao trabalho que eles desenvolvem no Morro Bom Jesus, aceitaram as exigências. Só que os jovens alunos daquela escola acabaram pedindo para que eles cantassem o Rap. (19/10/2003 – Diário de campo).

Esse é um dos maiores dilemas enfrentado pelos rappers, quando partem para o mercado. Como constata NOVAES (1999: 69 – 72), o principal obstáculo enfrentado por esses atores jovens tem sido a exigência em “*combinar a contundência da ‘mensagem crítica ao sistema’ à presença no mercado*”. “*A solução nunca é pacífica,*” diz a pesquisadora:

Uma corrente expressa a meta de fazer distribuição estritamente para a periferia, circulando produtos e o dinheiro do movimento somente ‘entre os manos’, que ‘compreendem a mensagem e se enxergam nas imagens’. Mas, a maioria que se manifesta sobre o assunto considera que se restringir aos ‘manos d periferia’ seria ‘permanecer no gueto’ e a ‘mensagem’ ficaria só para quem já sabe. O mercado torna-se então imprescindível como via para fazer o Hip Hop cumprir sua pregação ‘crítica ao sistema’.

Os hoppers do Morro Bom Jesus, também enfrentam esse dilema, que em virtude da pluralidade, uma característica própria do movimento, tem causado separação entre parceiros de bandas e surgimento de novas bandas. Foi assim com Consciência Nordestina, uma nova banda formada por três jovens para os quais, o hip hop necessita superar os limite da periferia, e para isso, é preciso fazer suas mensagens chegar até outros ouvidos, aqueles que têm se mostrados indiferentes ao que se passa na quebrada. Esta banda está fazendo uma retomada na forma como constrói o Rap.

O Rap se transforma num veículo da construção de identidade, provando que temos valor e capacidade. O nosso som é pela paz, e a melhor vida saudável. Mostrando a valorização do preto. Capacitado a evoluir, transmitindo coisas boas, afastando as coisas ruins, tendo afeto pelas pessoas. Lutamos conscientes contra a desigualdade social. Nossas pretensões não costumam ser pequenas, fazemos questão de expressar nossas idéias, não se entregando ao jogo do Sistema. Somos parte da solução e não parte do problema. Humildade e coragem fazem parte das nossas vidas, com atitudes e informação, vamos dar a volta por cima. Revolução está aqui, diante dos seus olhos. Minha filosofia é rimar para esquecer o ódio. Somos dois MC’s com um Dj, falamos a verdade, você sabe, eu sei.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Black-out – Falando do projeto da nova Banda do MBJ.

... Ai Caruaru, Caruaru “pá”, agora vai mudar. Hip-hop nordestino veio revolucionar com “Consciência Nordestina” aliados na rima, mando sempre pesado em quem está por cima, querendo que a gente faça o seu jogo sujo... Caruaru de Tavares da Gaita, de Mestre Vitalino, do grande Azulão e da banda de pífano, que mantiveram no peito o orgulho de ser nordestino. Cultura, talento que eles demonstram no tocar da gaita, nas formas que davam ao barro. Alto do Moura, o berço, feira de artesanato situada no pátio 18 de maio, porta voz da cultura do nordestino. Cordel, literatura, Mestre João do pífano. Raízes caruaruenses. Meu povo vê se acorda... Valorizem nossa arte sem discriminação. Somos periferia... Seca, miséria, preconceito é demais pro sertão. No nordeste pra sobreviver, você tem que ser forte, ser “cabra da peste”, ser um “leão do norte”. Independente de cor se é branco ou preto. Seja um cara firmeza, seja você mesmo. Nunca deixe morrer a nossa tradição: “xote, maracatu e baião”, rap, repente com pandeiro na mão, faço a embolada. Pik-up, voz, vinil e uma batida pesada... Seca do nordeste... políticos por trás dessa conspiração, que lucram muito com drogas e prostituição, mortes, assassinatos e sonegação. Policiais assassinos, pistoleiros do sertão, matam por dinheiro, fazem disso uma profissão... Pernambuco, o segundo mais violento, apontado em todas estatísticas. Governo tenta esconder com mentiras... Realidade distorcida com manipulação. Acorda periferia, O estudo é a chave de tudo, pode crê irmão.¹⁵⁶

Mas o Rap não é o único elemento do hip hop por que esse processo de construção, de hegemonia, vai sendo realizado. A periferia é um lugar de muito movimento. A vida naquele espaço-território flui, muitas vezes, de forma assustadora. E o jovem está submetido a todo esse processo de fluidez, seja negativo, seja positivamente. Por isso ele se mantém sempre alerta aos estímulos da vida cotidiana, criando e recriando formas de enfrentamento aos mesmos.

São 20:00 horas. Estamos em frente à casa de um dos hoppers, numa das escadarias laterais do Morro. Como não há um local fixo para reuniões, eles geralmente usam uma área em frente à casa do Dj Nino, onde guardam seus equipamentos: discos LPs e os pikapes (dois passa-discos e um mix). Uma após outra, as bandas se revezam ao microfone, enquanto soa dos pikapes o som das batidas eletrônicas, que embalam rap. Observo mães às calçadas, atentas, prestigiando e estimulando seus filhos a se juntarem aos rappers. Por volta das 22:00 horas, eles guardam todo equipamento, juntos em grupos, descem as escadarias do Morro, em direção ao asfalto. Eu, já me dirigindo para casa, visto que era tarde. Eles, porém, ainda não tinham acabado a rotina diária. Muitos dos hoppers trabalham; desse modo, a noite se torna curta para eles, que sentem necessidade de expressar seu sentimento do mundo através da arte. Como não dispõem de um tempo para o lazer e a cultura, eles se reúnem à noite, para as

¹⁵⁶ Renda-se à informação – Black-out. – Consciência Nordestina.

rodas de danças. Decidiram convidar-me a acompanhá-los, até a rua Joaquim Nabuco onde, à calçada de um prédio, os b.boys começaram a apresentar suas performances. Enquanto isso pus-me a indagá-los se não temiam que a polícia, talvez, chamada por um dos vizinhos, aparecesse e os levassem presos sob acusação de estarem perturbando o silêncio ou coisa do gênero. Ao que se puseram a fazer relatos sobre cenas do cotidiano, sobre rixas antigas de gangues de bairros, Morro Bom Jesus, versos bairro do Salgado ou, lado Centenário verso lado S. Francisco do Morro Bom Jesus etc. Brigas que se davam nas calçadas da noite. Confrontos corporais, hoje, transformados em batalhas artísticas, em que ganha o reconhecimento a gangue que mantiver, por maior tempo, seu poder de criatividade acrobática. Procurei inquirir sobre o significado daqueles embates para eles. E foi aí que um daqueles jovens, o líder do movimento, assumiu a fala e disse-me: “quando os ventos estão fortes no Morro, é tempo de pipa no ar. É uma verdadeira batalha, pois, pipa no ar não tem dono. Tem sempre um que vai derrubar todas as outras, então aquele que conseguir ficar no ar, vai chamar a atenção de todos, que vão querer derrubá-lo, se conseguir, passa a ter o prestígio.” – Interrompi-o, indagando sobre o sentido de derrubar as pipas dos outros. Se o espaço podia ser socializado, por que não deixar todos empinar suas pipas sem serem incomodados? Ele então respondeu-me: “aqui, pipas no ar não tem dono e linha sem cerol, não faz sentido. Não é a pipa que eles querem, mas a linha, pois é ela que dá prestígio ao seu dono e é isso que interessa. Os jovens da periferia vivem em um mundo que não tem prestígio nenhum da parte da sociedade, isso faz com que ele perca sua auto-estima, então ele vai buscar isso nas brigas ou nas brincadeiras que inventam. Assim quem conseguir se manter no ar tem um troféu. E é isto que interessa, aqui na quebrada: a garantia de ser respeitado. É esse o sentido da existência para o jovem da favela.” Os confrontos “rachas” entre os b. boys são formas por onde ele adquire prestígios de seus pares. O b. boy não entra em parada errada, portanto a dança é o local de sua exaltação. (Diário de campo. 17/03/2002.)

Assim eles ditam normas de convivências sociais mediante as quais os mais jovens vão sendo preparados a adequar-se à realidade violeta e assustadora, que é a favela.

Hoje, um belo domingo de sol, fui ao Morro, por volta das 14:30, para presenciar um ensaio das bandas de Rap. Enquanto os rappers se revezavam ao microfone, eu conversava com o Dj Nino, sentado à escadaria do Morro, em frente ao barraco onde eles ensaiavam. De repente, começou uma correria na rua da Sé, logo abaixo de onde estávamos. Eram dois homens brigando. “Aqui é assim, observou o Dj Nino. Tudo é motivo para confusão. Cidadãos à margem da vida vivem cenas de violência, como se esta fosse a única forma de resolver seus problemas. É por isso que nossa política é manter a molecada, cem por cento, ocupada, para que ela não tenha tempo para se perder nos estímulos negativos.” O rap, o break, e o grafite têm essa função: catalisar as energias, estimulando os jovens a um processo de positivação da vida na favela. (diário de campo, 14/03/2004).

Na verdade, a favela está marcada por uma vida cultural, contaminada por regras rígidas e assustadoras de comportamentos. Essas regras também são paradoxais,

pois, ao mesmo tempo em que pode ser um espaço de inclusão, a favela é, também, de exclusão. Nesse território, marca-se domínio pelo qual as idéias e as ações circulam: discussões, confrontos de galeras demarcando responsabilidades, saídas para os problemas sociais. A cultura e o lazer são tomados aí como problemáticas sociais, sobretudo porque os hoppers consideram que essas atividades são educativas e, as instituições sociais constituídas para desenvolvimento das políticas públicas de cultura e lazer, não parecem incluir, em suas pautas, as questões da periferia.

Hoje, por volta das dez horas da manhã, estive na 7ª travessa da Sé, Morro Bom Jesus, casa do Dj Nino. Conversamos sobre um evento que ocorreu ontem, sábado, 21 de agosto, no espaço cultural, : “gueto fest”. Nino contava-me como ele avaliava aquele evento, organizado pela brigada hip hop. A brigada hip hop é uma organização sediada em Recife e coordenada em Caruaru pelo Dj Bira, do bairro Agamenon. Existe entre a brigada e a Família MBJ uma certa indisposição em virtude da visão que cada um tem de sua realidade. Já falei, anteriormente, de que, no hip hop, não existe uma homogeneidade na forma como os grupos se estruturam para construir a realidade cultural. Assim, por ocasião de uma “roda de break” que se realizava naquele encontro, segundo relato do Dj Nino, um membro daquela brigada, observando que um b.boy havia estirado a língua para o outro, solicitou ao Dj Nino o microfone e advertiu aos b. boys para que respeitassem um ao outro, alegava ele, para não haver brigas. Após esse relato, o Dj Nino fez o seguinte comentário: “ora, quem conhece ou já foi b. boy sabe que numa roda de break jamais haverá brigas. Esse confronto é comum, porque o break é isso, nasce como forma de redirecionar a possibilidade de embate físico. Quem quer brigar, não vai para a roda de break. O “racha” na roda de break é o momento de exaltação do b. boy. É aí que ele expressa sua força e raiva. Ele tem que vencer seu adversário na dança, jamais no confronto físico. Este jamais se dará ali.” Interroguei-o:” e se houver algum b. boy que estranhe o outro? “ Não haverá. – disse ele – Um b. boy entende que isso é desrespeitar a roda, e ele jamais fará isso, pois ele estará quebrando regras.” (diário de campo – 22/08/2004).

Assim é o break. Composto por movimentos agressivos, como o próprio nome indica, expressando um corpo quebrado, ajuda a fixar normas de convivência em um mundo marcado por uma aparente indisciplina. No hip hop, tudo tem uma função catalisadora de sentido. É a cultura ressignificando a realidade. É assim com o rap, com o break e também com o grafite. Este contribui na valorização dos espaços físicos de forma criativa, com protesto e informação.

Esta ressignificação se deu com a construção da escola da comunidade, que depois de duas tentativas frustradas, do poder público municipal, para mantê-la funcionando, só quando os hoppers decidiram encampar um projeto de revitalização é

que a escola foi construída e vem se mantendo até hoje. Os grafiteiros tiveram uma longa batalha para convencer a Secretária de Educação da importância de se transformar a escola em um espaço de identidade cultural, para que o jovem se sentisse num lugar com o qual se identificasse. *“Só deste modo será possível, trazer o jovem para a escola e fazê-lo ver a escola como um espaço que lhe pertence”*, afirmavam eles. A revitalização da escola foi, deste modo, uma construção da ação dos hoppers, que passou a ser valorizada por toda a comunidade. Dado a sua localização no Morro, a escola pode ser vista de todos pontos da cidade. A escola do Morro tem recebido visita de várias escolas da redondeza, inclusive de outras cidades, e os hoppers têm sido convidados para grafitar inclusive muros de residências.¹⁵⁷ Os hoppers, não apenas grafitaram a escola, como também, passaram a atuar na comunidade convidando crianças e jovens a voltarem a estudar. Eles exigiram da Secretaria de Educação a criação de turmas de Educação de Jovens e Adultos para atender a demanda da comunidade. Muitos deles voltaram a estudar em função disto. É desta forma que eles estão dando sua parcela de contribuição no processo de transformação do morro.



A primeira tentativa de manter uma escola no Morro, perde para a violência social.

¹⁵⁷ Recentemente uma senhora do Bairro Maurício de Nassau procurou os grafiteiros do Morro Bom Jesus, pois queria fazer uma recepção ao seu filho que havia chegado de viagem do exterior, e queria que os grafiteiros construíssem um painel na parede lateral à piscina de sua residência, o que foi feito.



A segunda tentativa de manutenção de uma escola foi igualmente fracassada. Aqui os hoppers mostram o prédio que eles querem transformar em escola.



Jovens hoppers trabalhando na reconstrução da escola do Morro Bom Jesus.



À medida que avança, o projeto vai ganhando forma e se tornando concreto.



Escola Municipal Dom Antônio Soares Costa – recuperada pela ação dos hoppers do Morro Bom Jesus.

Conclusão: o sonho não acabou.

*Sempre fui um sonhador, é isso que me mantém vivo. Quando pivete, meu sonho era ser jogador de futebol. Vai em frente, mas o sistema limita nossa vida de tal forma que tive que fazer minha escolha: sonhar ou sobreviver. Os anos se passaram e eu fui me esquivando do ciclo vicioso. Porém o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido. Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico. Em busca do meu sonho de consumo, procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas, o crime. Mas é um dinheiro amaldiçoado; quanto mais eu ganhava, mais eu gastava. Logo fui cobrado pela lei da natureza. Ishe! 14 anos de reclusão. O barato é louco... O aprendizado foi duro, e mesmo diante desse revés, não parei de sonhar, fui persistente, porque o fraco não alcança a meta. Através do rap, corri atrás do prejuízo e pude realizar o meu sonho. Por isso que eu, Afro-X, nunca deixei de sonhar.*¹⁵⁸

Quando decidi constituir o Morro Bom Jesus e bairro Centenário em Caruaru, como campo de pesquisa, eu já me encontrava inserido naquela realidade acompanhando a trajetória social dos jovens membros do movimento hip hop, “Família MBJ”. Assim eles foram o ponto de partida, e se tornaram os objetos centrais de minha pesquisa, em virtude dos enfrentamentos sociais vivenciados por eles. Nestes embates eles apresentavam com criatividade, formas de superação dos confrontos reais vividos, e foram estas saídas construídas por eles que me levaram a transformare-nos em meu objeto de pesquisa. Assim observando as estratégias sociais daqueles jovens na construção de um campo de luta pela cidadania, fui percebendo que a ação cultural, neste caso, se constituía uma forma de afirmação política capaz de mudar o quadro social que se instalara naquele espaço social urbano, a favela. O hip hop, enquanto uma cultura de rua, vem se constituindo como elemento diferencial, a identidade daqueles jovens, em relação a outros grupos juvenis. É a história escrita pela geografia do corpo, cujos significados lhes são reconhecidos. Resgatam-se regras de civilidade e de reciprocidade ao reconhecer como detentores de direitos legítimos os novos

¹⁵⁸ Texto de AFRO-X em “A vida é desafio” In. RACIONAIS MC’s. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Zâmbia. 2002.

interlocutores: grupo de jovens favelados, dispostos a transformarem suas vidas e a comunidade.

No contexto do hip-hop em Caruaru, a cidadania situa-se na relação entre o econômico, o político e o cultural, estabelecida, sobretudo, na ação que os seus protagonistas realizam na periferia da cidade, destacando-se aí a reconstituição da história do cotidiano, “*são discursos que ligam a realidade ao desejo*”,¹⁵⁹ transformando-a em matéria prima na construção da identidade cultural. Para os hoppers, a condição de marginalizados em que se encontram é decorrente do modo como o econômico, o cultural e o político, estão imbricados socialmente. Realidade que eles procuram mudar na medida em que criticam o sistema de dominação, mas também buscam alternativa, como possibilidades, no sistema de relações econômicas, afirmando-se como produtores artísticos, como profissionais, constituindo aí uma possibilidade, uma negociação, com o sistema.

WACQUANT (2002:60),¹⁶⁰ analisando a situação de boxeadores negros no gueto americano, afirma que estes estratos sociais são capazes de construir ações, mediante as quais “*se reconciliam com a ferocidade da exploração de uma maneira que lhes permitem preservar um senso de integridade pessoal e finalidade moral*”. Estas ações passam pela assimilação da exploração como elemento constitutivo dos “*jogos sociais*”. A vida é para os indivíduos deste extrato social, um risco constante, o que os levam a um processo de ressignificação em que as relações sociais passam a ser o alimento de suas atividades culturais e artísticas. No caso dos hoppers, tornando-se profissionais, cantores de rap, grafiteiros ou b.boys, eles buscam formas de superação econômica, um engajamento que lhes possibilitam a construção de um capital artístico cultural a ser vendido no mercado cultural (BOURDIEU. 1999:99), e contam para este fim, com a cumplicidade de seus pares, jovens da periferia, os manos do Brasil,¹⁶¹ dispostos a comprarem suas produções artísticas, levando-os a acreditarem na possibilidade de superarem o drama da vida. Evidentemente que essa produção

¹⁵⁹ Ver Michel de CERTEAU. Op. Cit. p. 46. Grifo nosso.

¹⁶⁰ Loïc WACQUANT. Putas, escravos e garanthões: linguagens de exploração e de acomodação entre boxeadores profissionais. Mimeo.

¹⁶¹ Em “Sobrevivendo no Inferno”, Mano Brown afirma que seu rap é sustentado por mais de cinquenta mil manos. Esta frase é constantemente repetida pelos rappers como a anunciar que não precisam da burguesia.

artística é, num contexto externo ao mundo destes jovens, vista de forma estereotipada, quando não negada enquanto atividades artísticas, o que tem provocado entre eles um processo incessante de luta pelo reconhecimento no cenário artístico-cultural, de sua existência enquanto produtores de cultura. Daí a designação de “cultura de rua”. É a designação da diferença.

Ao analisar o desenvolvimento da vida intelectual e artística das sociedades europeias, BOURDIEU (id.) destaca o processo de transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Sinaliza para a constituição de uma autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. À medida que se constitui um campo intelectual e artístico, definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador dos diferentes sistemas de tomadas de posições culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo. Essa autonomia, no entanto, é relativizada ao destacar que, a legitimidade cultural da produção simbólica é, ainda, influenciada pelo mercado, pelos processos de racionalização e profissionalização, que faz com que passem a reconhecer, exclusivamente, um certo tipo de determinação. São mecanismos de controle da produção de bens simbólicos que não deixa de estar presente na sociedade capitalista, isto é, a sociedade de mercado.

Os hoppers se vêem pressionados por essas instâncias, que fixam as condições para o reconhecimento de suas atividades culturais. As condições para estes jovens se tornam mais severas, uma vez que suas produções simbólicas sobre o mundo social são antagônicas às dos grupos sociais dominantes. Assim necessitam adaptar toda a produção simbólica oriunda de seu cotidiano, transformando protesto em mercadorias, como forma de se inserir na lógica do sistema, a fim de garantir aí seu status de cidadania. Entretanto, são lançados a um dilema que os consomem: abdicar do direito de exprimir os valores e a cosmovisão própria de seu mundo sócio-cultural para não suscitar o conflito, ou assumi-lo, mas, neste caso, se limitar ao mundo da favela. Este dilema não se circunscreve ao mundo dos hoppers em Caruaru, mas está presente no movimento nacional, como assinala NOVAES. (1999:69 – 72) “*É uma tensão que não pode ser abolida. Se abolida levaria consigo a alma do movimento que*

– para manter sua marca identitária – não pode ficar fora do mercado, pois assim estaria restringindo o alcance da ‘mensagem’ e impedindo o reconhecimento artístico ‘dos manos’ ”.

Como assinala SANTOS (2003:38),

as reivindicações de justiça, de reconhecimento da diferença ou de cidadania serão inteligíveis apenas na linguagem do Estado moderno e da cidadania moderna, independente dos sujeitos coletivos que as formulam. A resistência e as alternativas terão possibilidades de sucesso apenas na medida em que sejam capazes de alcançar esse reconhecimento e essa legitimidade por parte do Estado.

A cidadania tem sua eficácia, na medida em que promove a inclusão econômica daqueles atores sociais, ato que se concretiza na profissionalização como artistas. Assim eles vislumbram a possibilidade de superação de sua condição sócio-econômica. Mas ela também se afirma no fortalecimento dos laços e vínculos sociais, e ainda, por ser acolhedora do culturalmente diverso. Para QUIROGA (2002:178), a construção da cidadania como processo social mais amplo implica, entre outras, “acolher as diferenças sociais, culturais e subjetivas pelo que elas representam de diversidade, de dinamismo e de riqueza social. Incorporar a tolerância como elemento fundamental no equacionamento das diferenças e no enfrentamento das discriminações que impede o exercício da cidadania”. Neste sentido, a própria afirmação dos modos de vida das populações e seus grupos internos, passaram, segundo aquela pesquisadora, a constituir-se em forma de manifestação política, portanto de cidadania.

Os jovens hoppers vêm no direito de ser diferente culturalmente, o verdadeiro sentido da cidadania. A cultura hip hop encampa, desse modo, a luta pelos direitos negados aos diferentes. É aí que se insere o discurso étnico. “Negro não significa a cor da pele. O hip hop é um movimento de pretos, porque se identifica com a luta do povo preto da favela. Ele fala da discriminação que é desenvolvida contra o povo da favela. Esta luta é contra o que ocorre nos guetos do mundo inteiro. Negro significa, oprimidos, é como eu digo no rap ‘entre o passado e o presente:’ – a escravidão continua; o escravo hoje é peão, o tronco é a solidão da prisão, senzala,

hoje é favela".¹⁶² Como pode ser observado, o hip hop procura jogar com as tensões entre diferenças e igualdade, entre a exigência de reconhecimento da diferença e a realização da igualdade social. Os hoppers não estão preocupados em construir uma cidadania que seja apenas cosmopolita, mas ao mesmo tempo, local. Daí o enfrentamento dos conflitos. É o 'local' interferindo nas representações que os hoppers constroem da existência social.

A cultura, segundo SANTOS (2003: 28), tornou-se "*um conceito estratégico central para definição de identidades e de alteridades no mundo contemporâneo. Um recurso para a afirmação da diferença e da exigência do seu reconhecimento e um campo de lutas e de contradições.*" Nesta perspectiva, ela passa a ser vista não como algo que uma sociedade possa 'ter', muito pelo contrário, as sociedades 'são' culturas. Essa tem sido a característica, segundo SANTOS (Op. Cit. p. 33.), de um tipo de multiculturalismo, identificado como 'emancipatório', visto que asseguram o reconhecimento e visibilidade das diferenças culturais, objetivando a assunção política das minorias excluídas. "*A idéia de movimento, de articulação de diferenças, de emergência de configurações culturais baseadas em contribuições de experiências e de histórias distintas tem levado a explorar as possibilidades emancipatórias do multiculturalismo, alimentando os debates e iniciativas sobre novas definições de direitos, de identidades, de justiça e de cidadania*". Segundo TURNER (1993:12), a cultura, numa perspectiva multiculturalista, refere-se primariamente a identidade coletiva engajada na luta pela igualdade social. Ela não tem um fim em si mesma, mas se constitui um meio para um determinado fim. TURNER considera que nem todos os aspectos da cultura conservada pelos antropólogos são relevantes à realização de um fim.

Segundo LOWE e LLOYD (apud. SANTOS. Id. p. 33, 4) "*se a tendência do capitalismo transnacional é a mercantilização de tudo e conseqüentemente, o colapso do cultural no econômico, é precisamente onde o trabalho, diferenciado e não 'abstrato' está sendo transformado em mercadoria que o cultural se torna, de novo, político. O campo em que as contradições políticas e econômicas são articuladas*".

¹⁶² Black-out – Grupo Consciência Nordestina – MBJ.

Segundo estes autores, algumas teorizações atuais, do capitalismo associam características deste, com uma tendência à homogeneização cultural, a partir do centro norte-americano. Disso resultaria a radical redução das possibilidades de criação de alternativas, *“confinando-as seja ao domínio da própria cultura mercadorizada, seja a espaços que, por razões de mera contingência histórica, pareciam não incorporadas na globalização”*. A esta posição contrapõe, a de que esse mesmo capitalismo continua a produzir pontos de contradição, como efeito de sua desigual expansão. Nesta perspectiva, *“a ‘cultura’ obtém uma força ‘política’, quando em contradição com as forças políticas ou econômicas que tentam refuncionalizá-la para a exploração ou dominação”*.

É aí que a cultura passa a ser encarada não como uma *“esfera num conjunto de esferas e práticas diferenciadas”*, mas como *“um terreno em que a política, a cultura e o econômico formam uma dinâmica inseparável”*. Segundo SANTOS (id. p. 35) poderíamos buscar no Marxismo a idéia da importância das ligações internacionais das lutas no quadro do capitalismo como sistema global, mas aqui, o sujeito não é um ator coletivo por excelência; *“os processos característicos das dinâmicas diferenciadas e desiguais do capitalismo geram contradições e lutas de diferentes tipos, que não são todas integráveis ou subordináveis à luta de classes”*. Essas lutas, conforme assinala, *“se fazem ao longo dos diversos eixos, e não estão subordinados, de maneira definitiva, a uma ‘contradição principal’*. Em diferentes situações irão emergir lutas diversas e atores coletivos distintos”. Afirma ainda, que *“o cultural’ incorpora e dá forma a racionalidades alternativas, sem constituir sempre, e em todos os pontos, um campo distinto da vida social”*. Assim cria-se espaços para práticas alternativas, esferas públicas alternativas, contra-hegemônicas, que recompõem as divisões da sociedade civil. São ‘hibridismos, danos e recalcitrâncias’, como assinala (p. 37).

Os hoppers compreendem a importância da cultura como instrumento de mobilização e luta social, por isso apostam aí com todas as suas forças e assim estão mudando a cara da periferia. No Morro Bom Jesus, eles têm avançado essa luta nas diferentes frentes, seja como movimento social, seja como movimento cultural.

O jovem da favela sonha um dia deixar o berço da miséria. E é através da cultura que ele vê esse sonho se aproximar da realidade. MC's, graffers, Dj's e b. boys, eles sabem que, nas favelas e cortiços, só há uma saída: a cultura. Aqui, o destino faz-se arte e transforma-se em cultura. O cenário não é o mais agradável, foge a qualquer modelo estético representativo da beleza, característico de uma sociedade em que a sedução dita a moda. Mas ainda assim, eles fascinam pela suas atitudes desafiadoras.

A cultura, como procurei mostrar, possui esse poder transformador. É capaz de criar mundos, transformando realidades em sonhos e sonhos em realidade. Aqui lembramos as palavras de Betinho (SOUZA e RODRIGUES. 1994: 16 – 8), quando se referindo ao grande mutirão contra a fome e a miséria, revela-nos esse poder transformador da cultura. Os jovens hoppers acreditam nesse poder e persistem em convencer toda a favela a se unir num grande mutirão pela cultura.

Primeiro tocou a orquestra. Depois as cortinas se abriram e comecei a cantar. Tinha nas mãos a letra de “apesar de você”, hino de resistência à ditadura que, em algum momento, todos nós tínhamos cantado nas ruas, nas praças, nos bares, nas esquinas. Difícil mesmo era entender, sob os holofotes do Teatro Municipal e à luz da razão, a emoção de estar ali. Na coxia, mais de quinhentos artistas se preparavam para entrar em cena e, fosse por música, canto, dança, teatro, começar a mudar esse país. Mudar no imaginário da fantasia, na criação. Mudar no faz-de-conta, na loucura. Mas quanto há de loucura em querer mudar este país? Durante as cinco horas de espetáculo que se seguiram, mudar se provou possível. Transformar na fantasia é o primeiro passo para transformar na realidade, é provar que recriar o Brasil é preciso e possível. Em cada um de nós, espectadores de imaginação alheia, nos encantávamos com um espetáculo que, de todas as suas proezas, nos mostrava o quanto pode o mundo da cultura. Estávamos em meados de maio quando, numa primeira reunião no restaurante do Teatro Municipal, cerca de trinta significativos representantes de todas as áreas aceitam o desafio. Fazer arte contra a fome, fazer arte a partir da fome, fazer fome virar arte. Carregava então a mesma convicção que me move ainda. A de que um país se muda pela sua cultura, não pela sua economia, nem pela política, nem pela ciência. Aos poucos os artistas começaram a se organizar, discutir, divergir, construir e reconstruir idéias, vontades, desejos e sonhos. Foram meses de dedicação. Mas, mais importante do que o tempo entregue a cada discussão foi dedicar cada arte, cada gesto, cada tom, cada som ao outro, à solidariedade. O gesto de dar, de entregar, de somar. Não apenas exibir, mas doar e oferecer. A cultura está entre nós, sempre. É no campo da consciência que o mundo se faz ou se desfaz, é nesse universo da imagem, do som, da ação, da idéia. Tudo se resolve na criação. É na invenção que o tempo volta atrás e o atrás vai para frente. É onde o homem vira bicho, bicho conversa com gente. É onde eu sou Guimarães, você é Rosa. É onde fica como dantes ou tudo muda num átimo. É onde você se entrega de mãos amarradas ou se rebela de faca no dente. É onde o silêncio vira

pedra ou o grito rompe tudo e esparrama vida por todos os poros. E onde o riso chora e o choro é o começo da cura. Foi o mundo da cultura que primeiro aceitou o desafio de mudar. De criar um outro Brasil. Sem pobreza e sem a arrogância dos ricos. Sem miséria, definitivamente. Um Brasil totalmente simples, mas radicalmente humano. Um Brasil onde todos comam todos os dias, trabalhem, ganhem salários, voltem para casa e possam rir, beijar a mulher amada, a filha que emociona, abraça o amigo na esquina, se ver no espelho sem chorar pelo que não realizou. Essa mudança começou a ser feita. Com sons, imagens, ação, idéias, emoções. Essa mudança começou a ser feita com gente. E gente é, antes de tudo, cultura. Caldo de gente é cultura. Sumo de gente é esta parte divina que cada diabo carrega dentro de si. O mundo imaginário é onde, do duelo entre Deus e o diabo, não é possível prever o resultado. E é pela brecha da cultura que podemos dar o salto para o reencontro do país com a sua cara. Buscar o que é grande em cada um, buscar a possibilidade de fazer da felicidade o pão nosso de cada dia. É esta a vida e a nossa busca. É esta a fome e a nossa morte. A cultura para construir no campo arrasado, para levantar do chão tudo que foi deitado. E descobrir, enquanto é tempo, que o importante é ser cidadão, é ser gente. O que importa é alimentar gente, educar gente, empregar gente. História é gente. Brasil é gente. E descobrir e reinventar gente é a grande obra da cultura. Uma obra que será nossa. Será porque a cultura continua a pensar, discutir, reunir, transformar. A arte sabe e quer fazer mais, muito mais. A arte tem o poder de transformar, nem que seja primeiro na ficção, na imaginação. Terminando o espetáculo, de volta aos bastidores, o mundo da cultura está desafiado a continuar pensando, fazendo, mexendo, revolucionando. Até aqui, foi grande. Mas o grito deve ecoar sem parar, o gesto feito deve continuar, entrelaçando ações, abraçando em solidariedade. Uma nova consciência deve criar o mundo novo e enterrar a miséria e a exclusão para sempre. Uma cultura que busque no fim de cada atalho uma reta. Que busque em cada ponta de sofrimento uma alegria. Que busque em cada despedida o reencontro. O Brasil está aí para ser criado, recriado. Essa criação apenas começou. E a ação de criar e recriar. É a nossa cultura.

Essas palavras têm tudo a ver com aquilo que os hoppers estão fazendo na periferia. Transformando a miséria, a fome, a dor, em arte e em cultura, para daí construir as energias positivas, necessárias para transformarem aquela realidade. Em cada ação um sonho, em cada sonho um desejo, em cada desejo uma saída e a força para vencer os desafios da vida contra a ganância dos que querem tudo só para si. “*O desafio hoje é construir caminhos novos para a mudança de mentalidade da ‘molecada’* ¹⁶³ *na favela. Sobretudo, quanto a papel da escola.*”

Depois da polícia, a escola tem sido a instituição que tem recebido maior crítica da parte dos hoppers. Essa crítica tem a ver como o que eles entendem ser o papel da escola. Os hoppers se queixam de tratamento desigual e discriminatório contra criança da favela na escola. E, quase sempre, os professores são os principais

¹⁶³ Termo usado por Black-out para se referir aos meninos e meninas que acompanham os hoppers.

alvos dessa crítica. A escola é importante para esses jovens e eles sabem disso, mas ela precisa mudar. Se com ela o jovem da periferia não vai bem, imagine sem ela. Com seu modelo discriminador, inclusive na linguagem, ela tem servido muito mais para aumentar a desigualdade social e a violência contra a periferia.

... queria estudar. As “pedras” do quebra cabeça estavam começando a se encaixar. Fazia de tudo, mas para essa vida eu não queria mais voltar. Porra, mano, é triste lembrar a infância perdida nunca mais vai voltar. A escola não adiantou. Por outro lado ela me castigou, me humilhou... Isso me revoltou. Fui expulso do Colégio. A professora disse que eu era ladrão, que no colégio eu não tinha futuro, eu não tinha vocação. ...tô legal, foda-se o Colégio Estadual... Será que essa porra nunca vai ter fim? Na periferia não tem riquinho com carro importado, nem vagabunda do lado. Aqui só tem favelado, revoltado com a playboyzada... Comecei a esculachar o Colégio Estadual, dizendo que lá só tem playboy paga pau. Uma pá de “cuzão” nos humilha...¹⁶⁴

Pensar a escola é pensar a cultura, é pensar a forma como a sociedade pensa a cultura. Significa ter que romper com toda a tradição elitista, lingüística, política e moral que vem sendo reforçado pelo aparelho escolar. O jovem da periferia sabe a trajetória que necessita percorrer, o difícil caminho. Mas até que ponto a escola está dispostas a ajudá-lo a superar a distância que os separam?

A escola como instituição cultural necessita deixar claro qual o sentido que ela possui para aqueles jovens. Eles já desconfiam do discurso da ascensão social via processo escolar, que tem se mostrado uma farsa do sistema. Aí se explica, talvez, a fala de Mano Brown: *‘minha geração só perdeu tempo na escola’*. (NOVAES. Op. Cit. p. 77). Os “dados” estão lançados e as chances desses jovens são mínimas, ou quase, inexistem. O passo inicial é buscar compreendê-los como gente. E aqui entendo que uma instituição social a ter, nesse processo, um papel fundamental é a Escola, pela capacidade que ela tem de aglutinar diferentes concepções culturais em seu interior. É urgente pensar uma escola que consiga enxergar, no que esses jovens fazem na rua, um significado cultural. Entendo que esse será um bom começo, uma escola que os compreenda, que os ensine, mas que também aprenda com eles.

ALVIM (2003), discutindo a associação escola/violência, presente, sobretudo, na mídia escrita, afirma: *“Penso que para além do que se tem chamado de*

¹⁶⁴ Infância Perdida – JC “Juventude Sangrenta”.

violência nas escolas, existe uma questão maior que é a da exclusão social que aparece nas relações que se desenvolvem dentro das escolas públicas.” Mais adiante, essa pesquisadora faz a seguinte consideração:

Grande parte dos professores do ensino fundamental e médio, desta e de outras escolas apontam para o desinteresse dos alunos no aprendizado dos conteúdos das matérias ensinadas, importantes para os professores desenvolverem novos conteúdos. Talvez aí esteja grande parte do problema e que leva a pequenas ações de indisciplinas, gerando aos poucos situações de violência, agressões como, por exemplo, danificar carros de professores, mas de natureza diferente da infração. Haveria uma forma de perceber o mundo, a realidade, um falar, uma linguagem que não permite um entendimento mútuo.

Entendo que essa antropóloga atinge o ponto nevrálgico da situação. Primeiramente, a discrepância de visão de mundo entre alunos e professores. Não que isso não possa acontecer, afinal a alteridade é a principal bandeira do antropólogo, mas é flagrante o desconhecimento dos professores sobre o mundo cultural dos seus alunos. Temos então o segundo ponto da fala de ALVIM, a linguagem dos professores. Esta não tem favorecido a comunicação. Penso que essas duas realidades estão imbricadas. O jovem da favela sente isso na pele. Aí está o sentido de sua aversão a uma instituição que pode ser de grande valor para ele. Não posso deixar de lembrar que foi quando minhas referências se aproximaram do meu aluno Black-out, jovem hopper, membro da Família MBJ, que minhas aulas tornaram-se importantes para ele, e nos aproximou. Segundo CERTEAU (Op. Cit. p. 106), *“A cultura não é apenas absurda quando cessa de ser a linguagem daqueles que a falam; quando volta contra eles a arma de uma discriminação social e a navalha destinada a um desempate; quando a operação cirúrgica diz respeito à produção cultural.”*

A formação dos estudantes não pode ser, conforme assinala CERTEAU, recortada segundo as normas que regeram a formação dos professores atuais, sobre o nome de cultura. Isso representaria um ultraje à formação da consciência, dado que visam apenas à formação de semelhantes sem considerar a heterogeneidade cultural dos estudantes que são submetidos a um processo de violência institucional, uma disciplina com regras de controle, alheias aos estudantes. Essa nos parece uma questão ainda não resolvida e que constitui um desafio a uma instituição que se coloca como instrumento no processo de produção cultural, numa realidade tão conflituosa como a favela. A escola não pode submeter o estudante a um processo de homogeneização

cultural, levando-o ao silêncio. Os jovens da periferia se sentem estranhos no atual modelo de escola. É como se sentissem o tempo todo convidados a se retirarem dela, como está claro na composição, “Infância Perdida”. [...] *A escola não adiantou. Por outro lado ela me castigou, me humilhou [...] Isso me revoltou. Fui expulso do Colégio. A professora disse que eu era ladrão, que no colégio eu não tinha futuro, eu não tinha vocação. [...] foda-se o Colégio Estadual.* ¹⁶⁵

Há sim, muito a aprender. Como afirma o professor Sérgio Guimarães (Apud, GADOTTE, 1995:29): *“é possível um ato pedagógico na luta entre antagônicos, pois as pessoas podem vir a aprender mais e ensinar também, e modificarem sua visão de mundo na luta entre os contrários.”* ¹⁶⁶ Sublinho, aqui, o termo “antagônicos”, embora reconheça sua verdade, mas substituo por “diferentes”. E aqui vale o dito: *“não espere nada do centro se a periferia está morta”.* ¹⁶⁷

Considero as dimensões educativa e pedagógica, ¹⁶⁸ assinaladas pelo hip hop na periferia, como principais eixos da ação transformadora que aqueles atores sociais empreendem em seu mundo. Porque elas possibilitam compreender certas atitudes que, em outros contextos, são incompreendidas ou compreendidas de outra forma. Diferentemente do contexto de massificação cultural a que a população é levada - copiar padrões de comportamento, valores e estilos de vida da classe social economicamente dominante, como expressão silenciosa de quem é violentada, negada e mortificada - no contexto da periferia, o movimento hip-hop inverte essa premissa. Ali, ele faz com que brote a consciência cultural, fundada no resgate das raízes culturais, desenvolvidas pelos heróis da resistência negra dos quilombos. Desse modo ele desenvolve o “orgulho”, no sentido positivo, em se mostrar como de fato são: negros e da periferia. ¹⁶⁹

¹⁶⁵ “Infância perdida” composição da banda “Juventude Sangrenta” do Morro Bom Jesus. Há nesse rap a referência ao Colégio Estadual de Caruaru, local onde aquele fato contado pelo rap aconteceu.

¹⁶⁶ Moacir GADOTTI. *Pedagogia: diálogo e conflito*. São Paulo: 1995. p. 29.

¹⁶⁷ Fred 04 – apud. *Vanguarda: o jornal de Caruaru*. ano 70 n. 6946. Caruaru, 4 a 10 de 2002.

¹⁶⁸ Situo aqui o educativo como instância cultural, enquanto o pedagógico como princípio político-metodológico.

¹⁶⁹ É comum encontrarmos, nas composições “rap” do movimento, alusões orgulhosas à identidade cultural e étnica do grupo. Os Hoppers não se sentem envergonhados de se mostrarem como verdadeiramente são, negros e da periferia; só não aceitam a discriminação social por serem o que são.

Dessa maneira, eles não têm a necessidade de copiar os símbolos burgueses apresentados pela mídia. Ao contrário, fazem crítica àqueles modelos, reconhecendo-os como depreciativos e causa da destruição da favela. Reconhecem, por exemplo, que a propaganda comercial veiculada pela mídia não retrata a realidade quando investe em “modelos artísticos” para vender seus produtos, pois os usuários de tais produtos (bebidas, cigarros, roupas), sobretudo quando da periferia, acabam destruídos, física e moralmente. Reconhecem ainda que, o discurso que sustenta os altos investimentos no poder de fogo da polícia, não tem a ver com segurança da periferia, mas das classes dominantes. À periferia, sobra a violência policial que quer, cada vez mais, isolá-los da vida social. Reconhece também que toda campanha de combate às drogas constitui um elemento positivo, muito embora a forma produzida pela mídia não retrate a realidade da periferia, pois o garoto dali tem motivos diferentes dos boys, filhos da classe dominante, e esses motivos não aparecem nem são objetos de trabalho da mídia.¹⁷⁰

O movimento hip-hop, identificado com a luta das “minorias” políticas e econômicas, ao atacar a sociedade burguesa e seus ícones, busca desenvolver a consciência de que o modelo burguês é excludente e segregacionista, pois, embora faça a apologia da alteridade, não considera o diferente como um elemento “normal”. O discurso agressivo tem uma função pedagógica e educativa, no sentido de ser um instrumento apto a desenvolver a auto-estima do jovem da periferia por seus valores culturais. E isso no sentido amplo. E, mais especificamente, seus valores étnicos. E esse discurso objetiva ainda provocar a adesão dos mais novos, “a molecada”, à luta pela transformação da realidade social da favela, impedindo o crescimento de uma nova geração de marginalizados sociais.

Como analisa CERTEAU (Op. Cit. p. 33), quando trata das referências fundamentais que organizam a consciência coletiva e a vida pessoal, “*o elemento da violência muitas vezes presentes nas situações de conflitos tem um significado de reivindicação essencial de algo que referencia a própria existência a qual não se pode*

¹⁷⁰ “Os verdadeiros motivos que levam o garoto da periferia ao consumo de drogas é a fome e isto a televisão não estampa”. SUSPEITO – Juventude Sangrenta. 01/06/2002.

renunciar, isto é diferente de fazer da violência uma lei – posição contraditória que esqueceria por que se luta.” É essa agressividade que dá aos hoppers a condição de aliados e, conseqüentemente, de agentes políticos na luta pela transformação da periferia.

A resistência cultural vai assim se estabelecendo na medida em que a concepção de mundo nascida do seu contexto de luta toma corpo e vai se estruturando como pensar comum, como bom senso. Ela é, portanto, antes um fato filosófico cultural e moral que político. A implantação de uma nova resistência política na sociedade gera, também, um processo gnosiológico. Sua cria um novo terreno ideológico, determina uma reforma das consciências e dos métodos de conhecimento, é um fato de conhecimento, um fato filosófico. O conhecimento é o quinto elemento do movimento hip-hop, que como tal, é constituído no diálogo que os hoppers mantêm com o cotidiano; é, portanto, uma instância viva e extremamente dinâmica, como a realidade. “MC’s, DJ’s, graffers e b. boys”,¹⁷¹ do Morro Bom Jesus, ao atribuírem sentidos ao cotidiano da periferia, orientam seus pares, na construção de uma nova realidade social, rompendo com a tendência à massificação e homogeneização cultural, constituindo-se em instrumento de contra-hegemonia na favela. Assim eles alimentam o sonho de transformar aquela realidade. Eles buscam, dessa forma, como ponto inicial, o desenvolvimento da auto-estima da “periferia”. O sonho não acabou...

¹⁷¹ Estes são os quatros elementos constitutivos do movimento hip-hop. A cultura desses garotos foi muitas vezes levada para sala de aula na escola onde desenvolvia minhas atividades.

Referências bibliográficas:

ABRAMO, Helena Wendel. (1994). **Cenas juvenis**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda/ANPOCS.

ADAD, Shara Jane H. C. (2002). **Corpo território-movimento**. In. Cadernos de Teresina. Ano XIV, n. 34. Novembro.

ANDRADE, Elaine Nunes. (1996). **Movimento Negro Juvenil**: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. 160f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1986.

_____. (1999). **Rap e Educação, rap é educação**. São Paulo: Summus.

ALVIM, Rosilene. (2002) Olhares sobre a juventude. In: **Juventude, cultura e cidadania**. Comunicação do ISER. Ano 21, Edição especial.

_____. & PAIM, Eugênia. (2000) Os jovens suburbanos e a mídia: conceitos e preconceitos. In. Rosilene ALVIM e Patrícia GOUVEIA. (Orgs.) **Juventude anos 90**: conceitos, imagens, contextos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

_____. & GOUVEIA, Patrícia. (Orgs.). (2000). Apresentação. In: **Juventude anos 90**: conceitos, imagens, contextos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

_____. (2001). Meninos de rua e criminalidade: usos e abusos de uma categoria. In: Neide ESTERCI, Peter FRY & Mirian GOLDENBERG. (Orgs.) **Fazendo antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A.

_____. (2003). Escola pública: escola de pobres. Escola pobre? In. **CAOS** : Revista eletrônica de ciências sociais. ISSN 1517-6916. João Pessoa: CCHLA / UFPB - Número 5 – Agosto.

- AUGÉ, Marris. (1994). **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papirus.
- BEAUVOIR, Simone de. (1970). **Moral da ambigüidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BOURDIEU, Pierre. (Cord.) (1997). **A miséria do mundo.** Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. (1998). A 'juventude' é apenas uma palavra. In. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Editora Marco Zero.
- _____. (1999). **A economia das trocas simbólicas.** Sérgio Miceli. (Org.) São Paulo: Editora Perspectiva.
- BRUYNE, Paul de.; HERMAN, Jacques & SCHOUTHEETE, Marc de. (1977). **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais:** os pólos da prática metodológica. 2. ed. Tradução. Ruth Joffily. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BURITY, Joanildo A. (1999). Caminhos sem fim – caminhos do fim? Movimentos Sociais e democracia. In. Breno Augusto Souto-Maior FONTES. (Org.) **Movimentos Sociais:** motivação, representação e produção de sentido. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- CANEVACCI, Massimo. (1997). **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. Tradução. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel.
- CARDOSO, Ruth Correia. Movimentos Urbanos: balanço crítico. In. B. Sorg e H. Tavares de Almeida (Orgs.) **Sociedade e Política no Brasil pós-64.** São Paulo: Brasiliense. S/d.
- CARMO Paulo Sérgio do. (2001). **Cultura da rebeldia:** a juventude em questão. São Paulo: Ed. SENAC.
- CERTEAU, Michel de. (1994). **A invenção do cotidiano 1:** arte de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1994). **A invenção do cotidiano 2:** arte de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1995). **A cultura no plural.** Tradução. De Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus. (Coleção Travessia do Século).
- CHAUÍ, Marilena. (1996). **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2000). **Cultura e Democracia.** São Paulo: Cortez.

- COULON, Alain. (1995). **Etnometodologia**. Tradução. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- DaMATTA, Roberto. (1979). **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. (2001). **O que faz o Brasil, Brasil?** 12 ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- DIÓGENES, Glória. (1998.) **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e movimento hip hop**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e do Desporto.
- ELIAS, Noberto. (2000). **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FERREIRA, Josué Euzébio. (2001). **Ocupação humana do agreste pernambucano: uma abordagem antropológica para a história de Caruaru, João Pessoa: Idéia**.
- FREIRE, Gilberto. (2000) **Casa-grande & senzala**. 39, ed. Rio de Janeiro: Record.
- FREIRE, Paulo. (1982). **Extensão ou comunicação?** tradução de Rosica Darcy de Oliveira. 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FORACCHI, Marialice Mencarini. (1972) **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora Pioneira.
- GADOTTI, Moacir. (1995). **Pedagogia: diálogo e conflito**. 4. ed., São Paulo: Cortez.
- GEERTZ, Clifford. (1989) **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC.
- GIDDENS, Anthony. (1991) **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed UNESP. (Biblioteca Básica).
- GIROUX, Henry A. (1997). **Os Professores como Intelectuais**. Tradução de Daniel Bueno. Apresentação de Paulo Freire. Prefácio de Peter McLaren. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GOFFMAN, Erving. (1988). **Estigma: nota sobre manipulação da identidade deteriorada**. 4.ed. Tradução de Marcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, s/d.
- GOHN, Maria da Glória. (1997). **Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Edições Loyola.
- GOHN, Maria da Glória. (2003). (Org.) **Movimentos Sociais no início do Séc. XXI: antigos e novos atores sociais**. Petrópolis: Vozes.

- GRAMSCI, Antônio. (1986). **Concepção Dialética da História**. 6. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1989). **Os intelectuais e a organização da cultura**. 7. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUATTARI, Félix. & ROLNIK, Suely. (1986). **Cartografia do desejo**. Rio de Janeiro: Petrópolis.
- HALL, Stuart. (1998). **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HARVEY, David. (1996). **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola.
- HERSCHMANN, Micael (Org.) (1997) **Abalando os anos 90: funk e hip hop**. Rio de Janeiro: Rocco.
- KEHL, Maria Rita, (2003). **A Cultura da malandragem adolescente**. Revista ÉPOCA. n. 259 São Paulo: Editor Globo. 05 de maio de 2003. p.22, 23.
- LAPLASSADE, Georges. (1968). Os rebeldes sem causa. In: Sulamita de BRITO. **Sociologia da juventude, III: a vida coletiva juvenil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- LEVI, Giovanni. & SCHIMTT, Jean-Claude. (1996). Introdução. In: LEVI, Giovanni. & SCHIMTT, Jean-Claude. (Orgs.) **História dos jovens**. São Paulo: Cia das Letras.
- LIMA, Lenivaldo Marques da Silva. (1999). Movimentos Sociais: identidade, representação e ideologia. In: Breno Augusto Souto-Maior FONTES. **Movimentos sociais: motivação, representação e produção de sentido**. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- LINS, Paulo. (1997). **Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: Cia das Letras.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. (1986). Discurso e representação, ou de como os balomas de kiriwina podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: Rute CARDOSO. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MAGNANI, José Guilherme C. (1998). **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP.
- MANNHEIM, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: Sulamita de Brito (Org.) **Sociologia da juventude**. Rio de Janeiro: Zahar. Vol I. S/d.
- MOARGULIS, Mario. & Marcelo URRESTI. (2000). **La juventud es más que una palabra**. 2. ed, Buenos Aires: Biblos.

- MELLUCCI, Albert. (1978). Um objetivo para os movimentos sociais? In: **Lua Nova**. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea – CEDEC, n.17, jun/78.
- MORIN, Edgar. (1977). **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo II**, neurose. Colaboração de Irene Nahoum. Tradução. de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- MUTZENBEG, Remo. (1999). “Construção de Sentidos pelos Movimentos Sociais.” In: Breno Augusto Souto Maior FONTES. (Org.). **Movimentos Sociais: motivação, representação e produção de sentido**. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- NIETZSCHE, Wilhelm Frederico. (1998). **Assim falou Zaratrusta: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NOVAES, Regina Reys. (1999). Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra. In: **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro: 20 (1p. 69).
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (2000). **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15, São Paulo: UNESP.
- OLIVEN, Ruben George. (1992). **A Antropologia de Grupos Urbanos**. 3. ed., Petrópolis: Vozes.
- OTTMANN, Götz. (1995). Movimentos sociais urbanos e democracia no Brasil. Uma abordagem cognitiva. In: **Novos Estudos do CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, n. 41, mar/95.
- PEIRANO, Mariza. (1985) **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relumme Dumará.
- QUEIROZ, Tereza Correia da N. (2004). Culturas juvenis, contestação social e cidadania: a voz ativa do hip hop. In: ALVIM, Rosilene; FERREIRA Jr., Edizio. & QUEIROZ, Tereza. (Orgs.) **(Re)construções da juventude: cultura e representações contemporâneas**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.
- QUIROGA, Ana Maria. (2002). A cidadania como indicador social. In: NOVAES, R. R; MARTA, P.; HENRIQUES, R. (Orgs.). **Juventude, cultura e cidadania**. Comunicações do ISER. Ano 21 – Edição Especial.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. (1991). Movimentos Sociais: caminhos para a defesa de uma temática ou os desafios dos anos 90. In: **Ciências Sociais hoje**. Rio de Janeiro: Anpocs/Vértice.
- RIO, João do. (1997). **A alma encantadora das ruas: crônicas**. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Cultura. Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural.

- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. (2001). **Hip Hop: a Periferia Grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- SALEM, Tânia. (1986). Filhos do milagre. In. **Ciência Hoje**. V.5 - nº 25 – SBPC.
- SANTOS, Boa Aventura. (Org.), (2003). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SEGALEN, Martine. (2002). **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- SIMMEL, George. (1979). A Metrópole e a Vida Mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In. VELHO, Otávio Guilherme (Org.) **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar.
- TELES, Vera da Silva. Pobreza, movimentos sociais e cultura política: notas sobre as (difíceis) relações entre pobreza, direitos e democracia. In: Eli DINIZ. et al. **O Brasil no rastro da crise**. São Paulo: ANPOCS/Editora Hucitec/IPEA.
- TOURAINÉ, Alain. (1978). Os Movimentos Sociais. In: Marialice Mearini FORACHI e José de Souza MARTINS. (Orgs.) **Sociologia e Sociedade**. Rio de Janeiro: LTC.
- TURNER, Terence. (1993). **Anthropology and multiculturalism: what is anthropology that multiculturalists should be mindful of it?** In. *Cultural Anthropology* 8(4): 411 – 429. American Anthropological Association.
- VALITUTTI, S. Uma revolução juvenil. In: BRITO, Sulamita de. (Org.) **Sociologia da juventude, III**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- VARELA, Drauzio. (1999). **Estação Carandiru**. São Paulo: Cia das Letras.
- VIANNA, Hermano. (1998). **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (Org.). (2003). **Galerias Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- VIANNA, Letícia C. R. Bezerra da Silva: (1999). **Produto do morro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- WACQUANT, Loïc. (2001). **Os condenados da cidade**. Tradução de João Roberto Martins Filho... et al. Rio de Janeiro: Revan/FASE.
- _____. **Putas, escravos e garanhões: linguagens de exploração e de acomodação entre boxeadores profissionais**. Mimeo. S/d.
- _____. (2002). **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

ZALUAR, Alba. (1986). Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In CARDOSO, Ruth. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. São Paulo: Paz e Terra.

_____. (2003). Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In. Hermano VIANA. (Org.) **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

ZALUAR, Alba & ALVITO Marcos (Orgs.) (1998). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.

Documento fonográfico:

RACIONAIS MCs. **Voz Ativa**. Zimbabwe Records.

_____. **Negro Drama**. Cosa Nostra Fonográfica – maio 2002.

Documentos On-line:

Disponível em: <www.daveyd.com> acessado em 05/12/2001.

Disponível em: <www.newhiphop.8m.com/about.html> acessado em 05/12/2001.

Disponível em: <www.geocities.com//sunsetstrip/alley/9264/thaide.htm> acessado em 12/05/2001.

Disponível em: <www.newhiphop.8m.com/about.html> acessado em 05/12/2001.

Disponível em: <www.geocities.com/Baja/Desert/1533/hiphop.htm> acessado em 05/12/2001.

Revistas Especializadas:

Caros Amigos. São Paulo: Editora Casa Amarela. nº 4 – Especial. s/d.

Planeta Hip-Hop. São Paulo: Editora Escala Ltda. Ano I. nº 4, 5, 6 s/d.

RAP Brasil. Cultura de rua. São Paulo: Editora. Escala. Ano I. nº 2, 3, 4, 6, 8, 9, s/d

_____. São Paulo: Editora. Escala. Ano II. nº 13, 14, 15, 17, 18 s/d

RAP Brasil Especial. São Paulo: Editora Escala Ltda. Ano I. nº 1. s/d.